3

1948

ИСКУССТВО КИНО

СОДЕРЖАНИЕ

К новым победам советского киноискусства 1

Л. ШВАРЦ. О советской киномузыке 4

Ф. КРАВЧЕНКО. Приближение к важнейшей теме 7

В. СУТЫРИН. Кинематограф — искусство драматическое! 11

Р. ЮРЕНЕВ. Урок стратегии . . . 16

Н. ОТТЕН. Факты биографии и образ героя 21

Михаил РОММ. О мизансцене . . . 25

А. ГОЛОВНЯ. Актер и оператор в фильме 29

Новые книги 31

Ф. ЧЕМБУЛОВ. Роль педагога в создании учебного фильма (письмо в редакцию) 32

На обложке: кадр из фильма „Третий удар".

Фото А. Калошина.

ГОСКИНОИЗДАТ
Москва 1948

1948
МАЙ—ИЮНЬ

ИСКУССТВО КИНО

№ 3
Журнал выходит один раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

К НОВЫМ ПОБЕДАМ СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА

Награждение отличившихся, общенародное чествование лучших тружеников — существенная, неотъемлемая и характерная черта уклада нашей жизни.

Развивая один из священных принципов социалистической справедливости, который был некогда выражен в лозунге «каждому — по его труду», а в нашем общежитии давно уже приобрел реальные, законодательные и моральные формы, советский народ воздает должное тем из своих сынов, чья деятельность умножает славу нашей великой Родины. Почетнейшие в стране звания: Героя Советского Союза, Героя Социалистического Труда, равно как и звание лауреата Сталинских премий, присуждаются людям отваги и мужества, доблестного труда и творческого энтузиазма, научного и художественного таланта.

Художника нашей страны ведет к подлинно всеобщей славе столбовая дорога честного и правдивого служения народу — прямая и широкая магистраль социалистического реализма.

Только на советский язык переводится «популярность» дословно: это — народность, во всем величии этого понятия. Если думы, чувства и воля советского художника это думы, чувства и воля миллионов, если его вдохновенная речь с трибуны искусства действительно обращена к миллионной аудитории и по-настоящему понятна каждому слушателю, — такому художнику народ отвечает полной мерой любви, почетом и уважением, а всенародное признание лучших из лучших художников находит свое организованное выражение в государственном акте — в присуждении Сталинской премии.

С тех пор как в ознаменование 60-летия со дня рождения товарища Сталина были учреждены премии его имени, их присуждение прочно вошло в традицию нашей общественной жизни как ежегодный праздник, отмечающий успехи советских людей. Каждое правительственное постановление, венчающее Сталинскими премиями выдающиеся произведения, означает очередной вклад в советскую науку, технику, искусство, запечатлевая, вместе с тем, все особенности данного года, как этапа в поступательном движении социалистической культуры.

В чем же заключались наиболее существенные особенности прошедшего года для советской кинематографии?

Прежде всего он был годом выполнения задач, поставленных партией в 1946 году, в исторических постановлениях ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам.

Сталинские премии за 1947 год воочию убеждают в эффективности умелого использования этого верного оружия: оно укрепило боеспособность многочисленных отрядов советского искусства и в особенности — кинематографию.

Известно, что в послевоенный период у отдельных мастеров киноискусства появилось излишнее увлечение исторической тематикой и экранизацией классических произведений русской и зарубежной литературы.

Закономерное внимание к нашему историческому прошлому не должно итти в ущерб отражению современности, и Центральный Комитет партии потребовал от мастеров советского искусства смелого проникновения в современную действительность, вдумчивого изучения многогранной жизни советского общества, воссоздания ее в полноценных художественных образах.

И вот в настоящем году премировано 7 новых произведений художественной кинематографии. Пять из них посвящены проблемам современности.

Партия напоминала мастерам искусств, что их сила — в кровной связи с великим советским народом, народом-победителем, народом-созидателем. О неразрывном единстве искусства и народа, о простых советских людях, чья душа «дороже золота в горах», чей самоотверженный труд на стройках послевоенной пятилетки заражает неутолимой жаждой творчества молодые таланты, необычайно темпераментно и убедительно рассказал режиссер И. Пырьев в своем фильме «Сказание о земле Сибирской».

Задача советского искусства, указывала партия, заключается в том, чтобы помочь государству воспитать советских людей и в особенности молодежь в духе преданности Родине, в духе верности великим идеям Ленина—Сталина. Скромного труженика, который долгие годы своей жизни отдал воспитанию стойких советских патриотов, со школьной скамьи усвоивших в качестве высшего руководящего правила слова: «Жить — это служить Родине», правдиво и взволнованно показал замечательный фильм «Сельская учительница», поставленный режиссером М. Донским.

Привет новому отряду лауреатов Сталинских премий — передовым борцам за расцвет культуры в нашей стране!

И. Пырьев

Е. Помещиков

Партия учила подмечать и отображать средствами искусства те великолепные качества, которые присущи советскому народу и которые с особой силой проявились в Отечественной войне. Отличные качества советского офицера-разведчика, его безусловное военно-тактическое превосходство над хитрым и опасным противником, основанное на превосходстве моральном, изображено в умном и увлекательном фильме режиссера Б. Барнета «Подвиг разведчика», в котором идейная насыщенность умело сочетается с занимательной кинематографической формой.

Исправляя ошибки, допущенные отдельными работниками искусств, партия предлагала руководствоваться тем, что составляет жизненную основу советского строя, — его политикой. На ярком примере ученого, которого неумолимая логика жизни вовлекает в социалистическое строительство Советской Эстонии, фильм режиссера Г. Раппапорта «Жизнь в цитадели» наглядно развенчал не только вздорность, но и весь вред мнимой аполитичности.

Подчеркивая историческую миссию советского искусства, как самого передового в мире, партия призывала не занимать пассивно-оборонительную позицию, а решительно бичевать и нападать на буржуазную культуру, находящуюся в состоянии маразма и растления. Грязную «кухню» продажной капиталистической прессы, которая в звериной ненависти к Советскому Союзу, ко всему прогрессивному в мире, душит в зародыше все живое и честное, — смело разоблачает политически острый фильм режиссера М. Ромма «Русский вопрос».

Даже и в тех случаях, когда наше киноискусство обращается к историческим темам, ни в самом выборе тем, ни в их разработке нет ухода от современности и замыкания в прошлом, чем отличаются «исторические» фильмы буржуазной кинематографии. Фильм «Алишер Навои» режиссера К. Ярматова воссоздает образ основоположника узбекской литературы, ученого-гуманиста, чей пятисотлетний юбилей отмечает в этом году советская общественность. Великому хирургу, убежденному русскому патриоту посвящен фильм режиссера Г. Козинцева «Пирогов». Эти дорогие и близкие нашему народу образы предстают сегодня перед зрителями, полные поучительной привлекательности.

Таков широкий круг тем и образов семи выдающихся произведений художественной кинематографии 1947 года — первого года после исторических постановлений ЦК ВКП(б). Таков реальный результат правильного применения этого оружия: созданы произведения, равные по значимости выигранному сражению, а потому и удостоенные высокой награды.

Трудно переоценить ту роль в повышении идейно-художественных качеств наших фильмов, которую сыграла полноценная кинодраматургия. Премии нынешнего года весьма отчетливо подчеркивают изменения, проявившиеся на этом важнейшем участке киноискусства. В то время как за все прошлые годы Сталинскими премиями были награждены восемь кинодраматургов, за один только 1947 год к ним прибавилось девять новых фамилий. Е. Помещиков, Н. Рожков, М. Смирнова, Ю. Герман, М. Блейман, К. Исаев, М. Маклярский и сценаристы документального кино Б. Агапов, И. Бачелис, — вот чей труд во многом определил успех высокоидейных картин 1947 года, вот в чьих авторских замыслах вызревали замечательные образы, ставшие ныне всеобщим достоянием.

В обширную галлерею любимых народом киногероев вошло новое созвездие образов, с которыми стали близко знакомы и сроднились миллионы зрителей. Богатство и красота душевного склада, чистота и благородство морального облика учительницы Варвары Петровны, шофера Якова Бурмака, талантливой певицы Наташи Малининой, штаб-лекаря Пирогова, официантки Настеньки Гусенковой, разведчика капитана Федотова, музыканта Андрея Балашова глубоко симпатичны советскому человеку. Их поведение эмоционально заражает, их жизни порождают стремление к подражанию.

Заслуженной наградой отмечены исполнители этих ролей артисты В. Марецкая, Б. Андреев, М. Ладынина, К. Скоробогатов, В. Васильева, П. Кадочников, В. Дружников. Силой своего таланта они воплотили замыслы сценаристов и постановщиков и тем упрочили великое воспитательное назначение нашего киноискусства. В истинной популярности наших актеров нет ни грана подобия крикливому успеху голливудских звезд. Наш народ ценит подлинное искусство своих киноактеров, всегда отличавшееся высокой степенью совершенства, независимо от того, в заглавной или второстепенной роли это совершенство проявлено. Не случайно Сталинской премией награжден слаженный исполнительский ансамбль фильма «Русский вопрос», где звания лауреатов присуждены актерам В. Аксенову, Е. Кузьминой, Б. Тенину, М. Астангову и М. Названову.

Чрезвычайно отрадным является тот факт, что в этом году почетную награду заслужили три фильма, выпущенные союзными республиками. На этот раз представлены не только богатая традициями украинская кинематография («Подвиг разведчика»), но и узбекская («Алишер Навои» — артисты А. Исматов и Р. Хамраев), а также молодая эстонская кинематография («Жизнь в цитадели» — артисты Х. Лаур, Л. Лаатс и Л. Раяла). Так подтверждается закономерность развития советского киноискусства как искусства многонационального.

Н. Рожков В. Павлов Н. Крюков М. Ладынина В. Дружников

Важной особенностью 1947 года следует также считать то обстоятельство, что Сталинские премии присуждены и такой категории творческих работников кино, как художникам. В награждении С. Манделя, Е. Енея, М. Уманского заключено признание непрерывно продолжающегося подъема изобразительной культуры советского фильма — совершенствования всех его компонентов.

Блестящее операторское искусство в художественных фильмах 1947 года продемонстрировали не только такие мастера, как В. Павлов, Б. Волчек, А. Москвин, но и молодой оператор С. Урусевский, убедительно заявивший о своем даровании работой над фильмом «Сельская учительница».

Шесть выдающихся произведений документальной кинематографии, награжденных Сталинскими премиями за 1947 год, — свидетельство жизненности и полноты творческих сил этого искусства большой правды, в котором точность подлинного документа органически слита со страстностью публицистики и с подлинной поэтичностью. Это искусство порождено советской действительностью, только она и может быть для него питательной средой. Не выросло и не вырастет такое искусство из буржуазной кинохроники! Откуда бы там взяться правде? Какие документы какой действительности могут опоэтизировать они?

Лучшие произведения советской документальной кинематографии уже давно завоевали право на Сталинские премии.

Год от года все уверенней становится почерк мастеров-документалистов, накапливается опыт, формируются традиции.

Как продолжение развития одного из замыслов М. Горького, создан фильм «День победившей страны» (режиссеры И. Копалин, И. Сеткина-Нестерова), авторы которого сумели смонтировать многообразие дел и событий одного из рядовых дней в единую картину радостного созидательного труда советского народа.

Фильмы «Советская Украина» (режиссеры М. Слуцкий, Г. Тасин) и «Советская Латвия» (режиссеры Л. Кристи, С. Гуров) закрепляют хорошую традицию создания патриотических кинодокументов о родной земле, которые выразительно передают своеобразие колорита наших союзных республик и увлекательно рассказывают об их экономике, о живых людях.

Знаменательной дате 1947 года — юбилею великого советского города посвящен фильм режиссеров Л. Степановой и Ф. Киселева «Москва — столица СССР». О двух традиционных праздниках рассказывают фильмы «День Воздушного Флота СССР» (режиссер В. Бойков) и «Всесоюзный парад физкультурников 1947 года» (режиссеры И. Венжер и С. Бубрик).

Сталинскими премиями награждена большая группа операторов-документалистов, обеспечивших своим мастерством успех этих картин: В. Фроленко, Р. Халушаков, А. Кричевский, К. Богдан, В. Доброницкий, С. Семенов, Б. Соколов, А. Семин, Б. Макасеев, М. Ошурков, А. Щекутьев, Н. Вихирев, И. Беляков, М. Трояновский.

Мы вправе также гордиться успехами, которых в кратчайший срок добилась наша цветная кинематография, о чем свидетельствует факт премирования пяти цветных фильмов и инженера, специалиста по цветному кино Е. Иофиса.

Таковы достижения советского киноискусства.

Но можно ли сводить значение Сталинских премий только к простой регистрации достижений? Премии являются одним из мощных рычагов государственного и партийного руководства искусством. Точно внимательный и мудрый садовник, партия и правительство подмечают и поощряют все возникающие в социалистической культуре прогрессивные, жизнеустойчивые, обладающие потенцией развития начала. Сталинские премии служат как бы вехами на пути советского искусства; они зовут наших мастеров вперед, ориентируют их в ближайших и последующих маршрутах, а вместе с тем и торопят отстающих.

Нельзя забывать о том, что 1947 год мог быть еще более богат достижениями, когда бы не досадные неудачи, постигшие некоторых крупных мастеров. А ведь эти неудачи объясняются тем, что еще не все и недостаточно точно и последовательно руководствовались указаниями, которые в свое время давала партия нашим творческим работникам.

Киноискусство еще в большом долгу перед многими актуальными, жизненно важными темами. Некоторые разновидности и жанры кино еще не достигли той степени совершенства, чтобы законно претендовать на Сталинскую премию. Не все еще компоненты наших фильмов находятся на одинаково высоком уровне. Примечательно, что по семи премированным художественным фильмам награждены лишь четыре оператора, а из шестидесяти семи киноработников-лауреатов 1947 года — только один композитор — Н. Крюков.

Но кто же может сомневаться в том, что в 1948 году наша кинематография еще круче пойдет на подъем, так отчетливо обозначившийся в прошлом году!

Широта и многообразие задач, стоящих перед киноискусством, сталинская забота о его расцвете, пристальное и чуткое внимание и мудрое руководство партии и правительства вдохновят наших мастеров на создание новых произведений, достойных нашей Родины, достойных любви советского народа, уверенно идущего к великой цели — к коммунизму!

Б. Андреев — В. Васильева — М. Донской — М. Смирнова — В. Марецкая

О СОВЕТСКОЙ КИНОМУЗЫКЕ

Л. ШВАРЦ

Постановление ЦК ВКП(б) об опере В. Мурадели «Великая дружба», вскрывая серьезные недостатки советской музыки, отмечает, вместе с тем, успехи отдельных композиторов в области создания массовых песен и музыки в кино.

Это не случайно. Киномузыка, являясь одним из компонентов самого массового искусства, не могла быть сильно заражена формалистическим влиянием, ибо тем самым она неизменно вошла бы в конфликт с идейно-художественной направленностью советской кинематографии.

Вспомним, что Шостакович, автор формалистической оперы «Нос», балетов «Болт» и «Золотой век», в 1932 году создает великолепную музыку к фильму «Встречный», а песня из фильма принимается народом как гимн молодости, бодрости и счастья. Прокофьев, в значительной мере впитавший в себя урбанистическую культуру современного запада, создает в музыке к фильму «Александр Невский» высокие образцы хорового и симфонического письма, целиком опирающиеся на замечательные традиции русского кучкизма. Его хор «Вставайте, люди русские» может по праву занять место наряду с лучшими классическими произведениями этого жанра.

Известно, что и другие композиторы, в большей или меньшей мере зараженные формализмом, вынуждены были, работая в кино, вносить серьезные коррективы в свои творческие принципы. Они знали, что их музыка в данном случае не ограничится подмостками Большого зала Консерватории, а будет отдана на суд народа, который всегда требует от искусства прежде всего правды.

Причину относительно благополучного положения музыки в кино следует искать в одной из специфических ее особенностей, а именно программности. Тов. Жданов, выступая на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б), сказал: «Если говорить, далее, об отходе формалистического направления от принципов классического наследства, то нельзя не сказать относительно уменьшения роли **программной музыки**... Совершенно очевидно, что программной музыки стало меньше или ее почти совсем нет. Дело дошло до того, что содержание выпущенного в свет музыкального произведения приходится объяснять уже после появления его на свет. Народилась целая новая профессия — истолкователей музыкальных произведений из среды приятелей-критиков, которые стараются по личным догадкам расшифровать задним числом содержание уже обнародованных музыкальных произведений, темный смысл которых, как говорят, бывает не совсем ясен даже для их авторов. Забвение программной музыки есть тоже отход от прогрессивных традиций. Известно, что русская классическая музыка была, как правило, программной».

Композиторы, работающие в кино, не могли выйти за рамки программной музыки, ибо они всегда были связаны сюжетом. Переживания Катерины в «Грозе», или Ледовое побоище в «Александре Невском», или приключения Золушки в одноименном фильме — все это сюжеты, исключающие абстрактную, «чистую», формалистическую музыку. И может быть эта соподчиненность музыки другим компонентам фильма, необходимость «программы», то есть конкретного содержания, в значительной мере способствовала предохранению музыки в кино от бацилл формализма.

Еще в раннем периоде, когда кино было немым, отчетливо вырисовывалась необходимость музыки в картине как средства усиления художественного воздействия на зрителя. Почти одновременно с созданием художественной кинематографии появилась профессия пианистов-иллюстраторов, которые большей частью средствами импровизации пытались воплотить в звуках события, происходящие на экране.

Естественно, что качество такого музыкального оформления полностью определялось музыкальным вкусом, культурой и опытом пианиста-иллюстратора. Многие пианисты пользовались готовой музыкой, хотя этот метод и не считался лучшим. Известный в свое время московский киноиллюстратор Худяков язвительно писал по этому поводу: «Идет драма — какая-нибудь минорная мелодия, романс; для комедии — полька, какой-нибудь кэк-уок; видовая — вальс, ноктюрн; военная сцена — марш; если к этому прибавить еще похоронный, то репертуар окажется достаточным на все случаи жизни...»

Однако развитие советского киноискусства властно потребовало изменения метода музыкальной иллюстрации, ибо такие картины, как «Броненосец Потемкин» Эйзен-

С. Урусевский

М. Ромм

Б. Волчек

В. Аксенов

Е. Кузьмина

штейна или «Мать» Пудовкина невозможно было сопровождать дилетантской импровизацией, она находилась бы в вопиющем противоречии с масштабом режиссерского замысла и его воплощения на экране. Тогда на смену пианистам-импровизаторам пришел симфонический оркестр, играющий тщательно подобранную компиляцию из готовых музыкальных произведений. Такие формы иллюстрации успешно пропагандировались в Москве, в частности Д. Блоком, создавшим первый киноорекестр, А. Граном и другими, использовавшими для киноиллюстрации фрагменты из симфоний Бетховена, Чайковского и другие классические произведения.

Появление звукового кино невероятно расширило рамки киномузыки. Оно дало кинематографии возможность воспроизвести всю сумму звуков, существующих в природе, — от шелеста деревьев до сложнейшей симфонической партитуры. Одновременно и музыка впервые получила возможность передать в точном соответствии со словом и зрительным изображением человеческие чувства и образы, события, явления природы, одним словом, весь мир в его специфически музыкальном преломлении, — возможность, которой не было ни в одном из прежних синтетических искусств (опере, балете, музыкальной драме и пр.).

В первые годы звуковой кинематографии навыки музыкальной иллюстрации немых картин широко использовались для музыкального оформления звуковых фильмов. Однако по мере утверждения музыки, как важного компонента кинодействия, пересматриваются и принципы ее использования. Композитор становится участником творческого процесса создания фильма, он продумывает музыкальную драматургию, исходя из сценария и его воплощения режиссером. Музыка своими специфическими средствами помогает развертывать сюжет фильма.

Если иллюстративная музыка и по сей день сохраняется в жанре документальных и научно-популярных фильмов (большим мастером этого жанра является, в частности, композитор В. Оранский), то в художественной кинематографии созданы новые принципы музыкальной драматургии, исходящие из специфики киноискусства. Советская киномузыка, преодолев детские болезни формализма и натурализма, когда индустриальными шумами пытались заменить мелодическую музыку («План великих работ» А. Роома с музыкой А. Авраамова, Г. Римского-Корсакова, Н. Тимофеева, Н. Малаховского, «Энтузиазм» Д. Вертова с музыкой Н. Тимофеева), прочно встала на путь социалистического реализма.

Каковы же характерные черты советской киномузыки?

Прежде всего реалистичность и народность. Возьмем такие совершенно различные по жанрам фильмы, как «Сельская учительница», «Сказание о земле Сибирской», «Весна», «Иван Грозный» (1 серия), «Гроза» и «Антон Иванович сердится». Музыку к этим фильмам писали самые различные композиторы. И при всем разнообразии творческих приемов, манеры письма, подхода к материалу — во всех этих фильмах мы увидим уважение к классическому музыкальному наследию, реалистический музыкальный язык, обращение к народной песне. Звучащий экран становится мощным пропагандистом музыкальной классики, он воскрешает забытые народные песни, благодаря экрану вновь созданные песни становятся народными. В этом отношении весьма примечательна судьба песен И. Дунаевского, которые прозвучали в фильмах «Цирк», «Искатели счастья», «Волга-Волга» и др., и, сойдя с экрана, стали подлинно народными. То же можно сказать о песнях братьев Покрасс («Москва майская», «Конармейская»); В. Соловьева-Седова (из фильма «Небесный тихоход»); Т. Хренникова (из фильмов «В шесть часов вечера после войны» и «Свинарка и пастух») и др. Около сотни песен из кинофильмов бытуют в народе. А сколько образцов фольклора были возвращены народу и с экрана обрели свою вторую жизнь!

Другим основным качеством советской киномузыки является ее идейность, содержательность. Советская кинематография, в отличие от западной, высоко несет свою идейно-воспитательную функцию. Каждая наша картина имеет в основе своей определенную идею, формирующую сознание нового социалистического человека. Вот почему композитор, работающий над музыкой к лучшим советским фильмам, не мог отклониться от выполнения задач, поставленных сценарием, режиссерским замыслом.

Всегда ли это удавалось? Нет, не всегда. Порой композитор в погоне за популярностью снижал требования к своей музыке, и тогда с экрана звучала музыкальная пошлость (Н. Богословский, с легкой руки которого стала бытовать сомнительная песенка «Шаланды, полные кефали», или О. Сандлер, написавший плохую музыку к «Близнецам»).

Но отдельные неудачи не опровергали основного положения: советская киномузыка неизменно выражает дух народа, его характер. Эта содержательность музыки, ее программность в высоком значении этого слова представляет собой колоссальное преимущество советской киномузыки перед киномузыкой запада.

Третьей характерной чертой советской киномузыки является ее многонациональный характер. В ней, при явном приоритете русской музыки (что совершенно естественно, учитывая роль русского народа в великом содружестве наций и значение великой русской музыкальной культуры), проявляется уважение к другим народам нашей страны, бережное отношение к другим национальным культурам. Вспомним музыку «Алишер Навои» Р. Глиэра и Т. Садыкова с замечательной записью национальных игр, «Дарико» Туския, прекрасно воспроизводящую гру-

ЛАУРЕАТЫ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ

Б. Тенин М. Астангов М. Названов С. Мандель Г. Раппапорт

зинский национальный колорит, «Пепо» А. Хачатуряна, «Аршин-Мал-Алан» Ниязи Гаджибекова, «Марите»—литовского композитора Б. Дворионаса, «Жизнь в цитадели» Эугена Каппа и др.

Советская киномузыка является своеобразным и весьма убедительным документом, иллюстрирующим расцвет национального искусства в нашей стране.

Основные характерные черты советской киномузыки определили ее многожанровость, богатство технологических приемов. Мы редко встречаем теперь «объективную», «сопровождающую», «фоновую» музыку; наоборот, наши музыкальные кинопроизведения отличаются широким симфоническим развитием, использованием лейтмотивов. Музыка активно включается в картину и ее нельзя изъять оттуда, не изменив характера самого фильма. Советский фильм стал, как правило, музыкальным фильмом. Теперь возникла необходимость оценивать музыку к фильму с профессиональных позиций, ибо музыка в кино, воспринимаемая многомиллионной аудиторией, не имеет права быть плохой, она должна жить и вне фильма.

Создание в Министерстве кинематографии музыкального отдела является признанием этого утверждения.

Однако киномузыка и организация музыкальной работы страдают рядом существенных недостатков. К их числу надо отнести отсутствие единой системы музыкальной работы на студиях. Композиторы привлекаются к работе над картиной поздно и без должного соответствия их творческого профиля жанру картины. Работа композитора не планируется, озвучание проводится буквально в последние часы перед выпуском фильма. На студии, как правило, музыка отдельно от фильма не принимается и не оценивается. На ряде студий нет авторитетных музыкальных руководителей. Результатом этого являются недостатки в музыке последних кинофильмов, которых можно было бы избежать при надлежащей постановке контроля над всем процессом создания музыки.

В частности, неудача музыки Н. Богословского к фильму «Александр Матросов» была предопределена несоответствием творческого профиля композитора героическому жанру фильма.

Недостаточная сила финала в фильме «Сказание о земле Сибирской» — следствие непродуманности замысла. Жанр оратории требует специфического мастерства, которым владеют далеко не многие композиторы, поэтому даже такой опытный мастер киномузыки, как Н. Крюков, попал здесь в трудное положение.

Слабым контролем за работой композитора объясняются и отдельные случаи стилевого несоответствия музыки В. Оранского характеру фильма «Конек-Горбунок»; например, «вагнеризованный» полет коней значительно снижает весьма благопритное в целом впечатление о музыке этого фильма.

Музыка Г. Попова к перерабатываемому сейчас фильму «Жизнь в цвету» в значительной своей части формалистична. В некоторых эпизодах (например, «Перекопка сада») слушатель вместо ясной мелодической линии воспринимает какофонический набор звуков, вызывающий досаду и раздражение. Тема русской природы не нашла своего ясного мелодического выражения. Фактура оркестрового письма чересчур усложнена, и даже правильно найденные русские песенные интонации искажены гармоническими изысками композитора. В результате — музыкальной характеристики великого преобразователя природы в фильме нет. Музыка «не работает» на сюжет, она живет обособленной жизнью и, следовательно, не оправдывает своего назначения.

Не найдем мы звукового воплощения образа и другого замечательного человека — Н. И. Пирогова в музыке Д. Шостаковича. Композитор явно снизил здесь свою роль, ограничившись музыкальной иллюстрацией отдельных эпизодов, стилизованной под вкусы того времени. Неужели столь благодарный материал не мог вдохновить Шостаковича на эмоциональное раскрытие образа великого русского человека?

Не по плечу композиторам О. Сандлеру и Д. Клебанову оказалась задача отображения облика советского героя в фильме «Подвиг разведчика». Написанная ими музыка не запоминается, она лишена яркости, характера и находится явно ниже режиссерского и актерского мастерства, продемонстрированного в этом фильме.

Задачи повышения качества музыкального оформления предъявляют высокие требования не только к композиторам и исполнителям музыки в кино, но и в большой мере к режиссерам, которые должны пересмотреть свое отношение к музыке и не только видеть в ней мощное подспорье для решения общей творческой задачи, но и уметь его квалифицированно и в полную силу использовать.

Нет сомнения, что творческие работники киномузыки подхватят призыв ЦК ВКП(б) «проникнуться сознанием высоких запросов, которые предъявляет советский народ к музыкальному творчеству, и, отбросив со своего пути все, что ослабляет нашу музыку и мешает ее развитию, обеспечить такой подъем творческой работы, который быстро двинет вперед советскую музыкальную культуру и приведет к созданию во всех областях музыкального творчества полноценных, высококачественных произведений, достойных советского народа».

Советская киномузыка, ведя борьбу с проявлениями формализма, достигнет новых вершин реалистического народного искусства.

Х. Лаур | Л. Лаатс | Л. Раяла | Г. Козинцев | Ю. Герман

ПРИБЛИЖЕНИЕ К ВАЖНЕЙШЕЙ ТЕМЕ

Ф. КРАВЧЕНКО

В одной из брошюр, рассказывающих об опыте передовых колхозников, скромный труженик земли, звеньевой украинского колхоза «Червоный партизан» говорит: «Когда до Мишурина Рога дошла весть о том, что киевские колхозницы Мария Демченко, Марина Гнатенко и другие собирают по 500 центнеров свеклы с гектара, я и подумал: а что, если взяться за выращивание высоких урожаев кукурузы? Осилим, пожалуй»...

Тогда этому колхознику и в голову не приходило, что он станет Героем Социалистического Труда и лауреатом Сталинской премии именно благодаря тому, что его спокойное и уверенное «осилим, пожалуй» превратится в боевой лозунг трудовой жизни. Этот колхозник — Марк Евстафьевич Озерной — прославил себя не только тем, что он добился рекордных урожаев кукурузы, но и тем, что он в своем знаменитом «колхозном университете» воспитал сотни прекрасных мастеров социалистического сельского хозяйства. Одной из его учениц — Надежде Кошик — также присвоено звание Героя Социалистического Труда.

Как далеко ушли эти люди от первых опытов колхозниц, поставивших перед собой задачу добиться высоких урожаев свеклы! Как далеко ушел такой способный ученик, как Марк Озерной, от своих первых учителей! Дело не только в повышении урожаев, хотя в этом направлении достигнуты огромные успехи и к отдельным героям колхозного труда прибавилась целая армия замечательных мастеров сельского хозяйства. Дело в том, что сами мастера стали другими людьми.

Разговор о росте колхозных людей может показаться странным на страницах кинематографического журнала. Между тем этот разговор вполне уместен. Отметив изменения, которые произошли в колхозной деревне на протяжении ряда лет, нам хочется проследить и те изменения, которыми ознаменовалось изображение колхозников в киносценариях. При этом мы будем говорить не о фильмах, а о сценариях, как самостоятельных произведениях, и не о «колхозных сценариях» вообще, а лишь о тех, в которых авторы делают попытку показать новых людей деревни и новые конфликты, возникающие в процессе их борьбы за социалистическую переделку своего хозяйства и своей жизни.

После талантливого сценария М. Большинцова, М. Блеймана и Ф. Эрмлера «Крестьяне», раскрывающего не столько рост людей, обусловленный коллективизацией сельского хозяйства, сколько продолжающуюся уже внутри колхоза классовую борьбу, появился сценарий Е. Помещикова «Богатая невеста», в котором показаны новые отношения тружеников колхозной деревни, дано поэтическое изображение коллективного труда. В отличие от авторов «Крестьян», для которых колхозная тема явилась лишь одним из этапов в их творческом развитии, Е. Помещиков неоднократно возвращается к изображению деревенской жизни.

Достоинства сценариев Помещикова заключаются в том, что он сделал попытку показать новых людей колхозной деревни в условиях борьбы за хлеб, сумел передать жизнерадостность колхозников, поэзию их труда.

Слабые стороны сценариев Помещикова «Богатая невеста» и «Трактористы» можно объяснить не только недостаточной зрелостью автора, но и новизной материала, которым он оперировал. В «Трактористах» Помещиков как бы исправляет самого себя, стараясь преодолеть ту наивность и прямолинейность в раскрытии колхозной темы, которая характерна для его первой сценарной работы.

Любопытно проследить за тем, как заканчиваются эти комедии, в которых влюбленные пары, после многих перипетий, находят свое счастье.

Маринка Лукаш танцует со своим любимым — трактористом Згарой и с удовлетворением отмечает, что он «уверенно ведет» ее.

Комедия «Трактористы» завершается свадьбой Марьяны Бажан и Клима Ярко, прерываемой неожиданным участием в маневрах танковой части.

Говоря о сценариях, отражающих колхозную тему, нельзя обойти и «народную музыкальную комедию в стихах, с песнями и танцами» — «Свинарка и пастух» Виктора Гусева. Однако, не оспаривая оригинальности построения и своеобразия приемов, которыми пользовался автор, следует все же указать на то, что эта комедия явилась лишь материалом для создания нового «колхозного фильма» таким выдающимся мастером советской комедии, как Иван Пырьев. Простая любовная история «на колхозном материале» дополнилась мотивом дружбы народов. Этот сценарий также завершается свадьбой. Затем «Глаша и Мусаиб, взявшись за руки, идут по полю среди высокой

К. Скоробогатов А. Москвин Е. Еней К. Ярматов А. Исматов

травы» и мечтательно говорят о своем будущем: «Здесь поживем — в Москву поедем... в Москве поживем — в Дагестан поедем».

Получается такое впечатление, что все преимущества колхозной системы заключаются в устройстве личного счастья в сочетании с выполнением своих общественных обязанностей и упрочением дружбы населяющих нашу страну народов.

Но в то время, когда создавались эти сценарии, стахановцы колхозных полей заботились не только о своем личном счастье и не только о перевыполнении производственных заданий. Самые передовые из них пристально всматривались в очертания будущего, имя которому — коммунизм. И когда Марк Озерной задумался над достижениями пятисотниц, он был далек от мыслей о собственной славе или просто об увеличении количества продукции в своем колхозе. У этого рядового труженика зрели мысли государственного деятеля. Он хотел доказать, что с помощью науки, ставшей доступной даже для рядовых колхозников, можно добиться изобилия продуктов, чтобы сделать еще более сильным свое социалистическое государство, приблизить заветную цель — коммунизм, и показать всему миру — чего может достигнуть человек, избавившись от капиталистического рабства.

Именно в этот период созревали мастера колхозных полей, чьи усилия и таланты высоко оценены правительством, широко признаны народом. Отражен ли этот знаменательный процесс в произведениях кинодраматургов? Нет, мы только приблизились к этой важнейшей теме.

В свое время талантливая сценаристка Катерина Виноградская создала блестящий образ крестьянки, становящейся членом правительства. Виноградской, как никому другому в кино, удалось правдиво раскрыть сложный процесс изменения психики молодой крестьянки в условиях социалистического строительства. Но после успеха «Члена правительства» Виноградскую перестала интересовать колхозная тема. Ей не под силу было проникнуть в тайники новой души колхозницы, уже осознавшей себя государственным человеком.

Не сумели поднять эту тему и другие опытные сценаристы. Способный кинодраматург М. Папава написал сценарий «Быковцы». Многое в этом сценарии представляется нам значительным и интересным, однако в нем нет самого главного — нет нового человека колхозной деревни, творчески воплощающего мечту человечества о подлинно свободной и счастливой жизни.

Заслуживает внимания новый сценарий М. Смирновой, показавшей свое мастерство в «Сельской учительнице», и первая работа молодой сценаристки Э. Бурановой.

«Сухой дол» и «Драгоценные зерна» требуют особого рассмотрения не только потому, что это наиболее поздние произведения, трактующие колхозную тему, но и потому, что в них ощущается горячее желание одаренных авторов помочь колхозникам осмыслить их новые задачи в борьбе за коммунизм.

Оба сценария представляют интерес и с формальной точки зрения. Смирнова повторяет прием, с помощью которого она так блестяще рассказала героическую и трогательную биографию сельской учительницы. На этот раз она хочет рассказать историю глухой саратовской деревни Сухой дол, сказочно превратившейся в богатый колхоз.

Что собой представляла деревня Сухой дол в прошлом, лучше всего можно понять со слов главного героя сценария — в прошлом безвестного пастушонка, а ныне заместителя министра Павла Головина:

«... Как только я научился различать предметы,— говорит он, вспоминая детство,— я увидел перед собой эту степь, этот порядок изб, с едким кизячим дымом из труб, этот обжигающий ветер из степи, этот овраг—то до краев наполненный водой, то пересыхающий до того, что глинистое дно его покрывалось трещинами...»

Засуха, голод гонят часть «суходольцев» в Сибирь. Вместе с переселенцами должен отправиться в неизведанный край и друг Павла — Лаврентий, у которого злая-презлая мачеха и которому так не хочется покидать родную деревню. Павел прячет мальчика на чердаке, и только после отъезда переселенцев родители Павла узнают о том, что маленький Лаврен остался. Трудно живется семье Павла, но разве можно отказать в куске хлеба бездомному мальчишке. И Лаврентий становится членом семьи, братом своего друга—Павла. В будущем он так и именуется: Лаврентий Головин.

Об этом Павел Головин вспоминает уже будучи заместителем министра, когда вместе с агрономом Гончаровым едет в саратовские степи испытывать новый комбайн. Головин рассказывает Гончарову о своем друге и названном брате Лаврентии, ставшем своего рода знаменитостью. Это колхозу, которым руководит Лаврентий, посвящен целый разворот в «Правде». Колхозники «Сухого дола» добились замечательного урожая — 28 центнеров зерна с гектара.

«Наука и политика у нас так переплелись, что стали как бы единым двигателем, — говорит Павел Головин. — Поэтому-то я знаю, что и засуха и нищета будут окончательно побеждены».

Словами Павла Головина названа важнейшая тема. Показать, как именно колхозники Сухого дола добились высокого урожая в тех местах, откуда когда-то бежали голодные крестьяне в Сибирь,— разве это не увлекательная задача для художника? Однако сценаристку, склонную к повествовательной манере, занимает не это. Ей

Р. Хамраев Б. Барнет П. Кадочников М. Уманский М. Блейман

представляется наиболее интересным столкнуть двух людей, выросших в деревне Сухой дол и ставших государственными деятелями, — заместителя министра и председателя колхоза.

Надо отдать справедливость Смирновой — она с большим тактом использует возможности кинематографа для показа прошлого и настоящего деревни Сухой дол.

Пятнадцать лет не был Павел Головин в родном селе, но всегда помнил о нем. И сейчас, обозревая из окна вагона родную степь, Головин рассказывает о том, как вместе с Лаврентием поступал в комсомол, как боролся против кулачества, как влюбился в девушку Грушу, ставшую впоследствии женой Лаврентия. Павел не стал «на дороге» брату и только после узнал, что Груша любила его, а не Лаврентия, и что они, сами того не подозревая, ушли от своего счастья. Впрочем Павел не жалеет об этом — у него замечательная жена, дети... Ему только грустно стало и... все же хочется поглядеть на Грушу. Повстречавшись в поле с дочерью Груши, Павел испытывает волнение. Он узнает, что у дочери Груши «сложное положение»: она влюблена в молодого офицера, а должна выйти замуж за агронома. Случилось это потому, что пока ее Николай воевал, у девушки завязалась дружба с колхозным агрономом — первым помощником отца. Павел невольно вмешивается в отношения молодежи. Помня о своей неудаче в любовных делах, он советует дочери Груши выйти замуж за Николая...

Странная вещь происходит в сценарии М. Смирновой. Сценаристка утверждает, что в деревне Сухой дол сохранилось лишь старое название. Все остальное изменилось до неузнаваемости, даже отличный пруд залил страшное глинистое дно оврага, которое летом покрывалось трещинами. Когда-то суходольцы бежали из родного села, спасаясь от засухи, а теперь они, используя достижения советской науки и техники, даже в засушливый год собирают высокие урожаи. Однако душа человеческая осталась прежней. И история неудачной любви в точности повторяется. Только счастливая случайность (приезд Павла) спасает дочь Груши от ошибки, которую допустила в молодости сама Груша.

Для чего это рассказывает автор сценария? Нам думается, что это «творческая описка» М. Смирновой, показавшей в «Сельской учительнице» свое умение изображать новое в советском человеке. А в «Сухом доле» у автора нехватило ни знаний, ни красок для того, чтобы показать дела и души людей.

Чутье художника изменяет Смирновой, когда она делает попытку показать разницу между двумя колхозами — «Родниковским» и «Суходольским».

«Степь спелого и особенно ровного хлеба начинается отсюда,— говорит автор, проводив своего героя Павла Головина на бугорок. — Будто тучи заходили и проливали свои живительные дожди строго по меже и именно на суходольские степи. Будто земля была не той, что у «Родниковцев». Будто семена были иными».

Затронута острая и большая тема. Ведь именно в борьбе за хлеб формировался характер Лаврентия Головина. Достижения возглавляемого им колхоза — результат огромного труда, подкрепленного современной наукой. Лаврентий Головин не похож на председателя соседнего колхоза, поэтому и дела у него идут иначе. Но Смирнова скороговоркой сообщает об агрономических приемах суходольцев, а все неудачи соседнего колхоза объясняет лишь тем, что председатель его «гремит только поллитрой».

Мы не хотим упрекать талантливую сценаристку в том, что она отказалась от детальной разработки важнейшей темы, вскользь затронутой в сценарии «Сухой дол». В конце-концов нам нужны и повествовательные произведения, в которых может быть раскрыта тема долголетней дружбы, тема любви. Тепло и взволнованно повествует М. Смирнова о духовном родстве заместителя министра и председателя колхоза. Но почему бы не использовать автору свой талант для того, чтобы душевно изобразить людей, о которых в сценарии говорится мимоходом?

«Ах, я же тебя люблю, — потрясенно говорит девушка»... «Уходи, — содрогается она...». Так пишет опытная сценаристка в том месте, где нужна большая сдержанность и теплота. Этими словами она как бы желает подчеркнуть: вот, мол, как она выросла, эта молодая крестьянка, — она уже не похожа на свою мать — деревенскую бабу, она умеет «потрясенно» восклицать и «содрогаться», как самая интеллигентная барышня из классического романа.

Но ведь это неправда!

Многие молодые колхозницы и колхозники, действительно, стали интеллигентными людьми. В этом и сказывается то новое в колхозной деревне, что все еще ускользает из поля зрения писателей и сценаристов, пишущих о колхозниках. С каждым годом все увеличивается прослойка колхозной интеллигенции. Но не подражание старым буржуазным образцам характерно для нее. Открывший свой «университет» в колхозе, Озерной — это и есть подлинный колхозный интеллигент. Его ученица — Герой Социалистического Труда Надежда Кошик, уверенно применяющая в борьбе за высокий урожай достижения советской науки и техники, и есть представительница молодой колхозной интеллигенции!

Есть ли у нее что-нибудь общее с Маринкой из «Богатой невесты», с Марьяной из «Трактористов», с Глашей из сценария «Свинарка и пастух»? Безусловно, есть... Быть может, Надежда Кошик многому научилась и о мно-

К. Исаев М. Маклярский И. Копалин И. Сеткина-Нестерова Б. Агапов

гом подумала, просматривая эти популярные фильмы. Но она оставила любимых героинь далеко позади.

Надежда Кошик — это тип нового человека в новой колхозной деревне. Мы знаем, что такие люди, как Озерной и Кошик, еще составляют меньшинство в колхозах, но именно они являются выразителями **типических** черт в характере нового человека. Новизну их мышления, государственную широту кругозора, большевистскую целеустремленность в будущее, которое они создают собственными руками изо дня в день,— вот что надо отражать в фильмах, которых ждут миллионы советских зрителей.

Ближе всех подошла к этой теме Э. Буранова, написавшая свой первый сценарий «Драгоценные зерна». И это— не случайно. Э. Буранова пришла в кинематографию через журналистскую деятельность. У нее — острый глаз и вкус настоящего художника. В отличие от М. Смирновой, стремящейся рассказать о своих героях все, начиная с детства и кончая зрелым возрастом, Буранова уже в первом сценарии правильно поняла специфику кинематографа. Она стремительно завязывает действие и показывает лишь то, что с ее точки зрения необходимо для развития сюжетных линий.

Ее можно упрекнуть в недостаточной самостоятельности при изображении «крытого экипажа», в котором путешествует выездная редакция. Но дело не в отдельных промахах. Все недостатки сценария Бурановой искуплены новизной материала, правдивостью и выразительностью основных сюжетных ситуаций, смелым проникновением в души героев и, главное, правильной и резкой политической целеустремленностью.

Очень сложно и в то же время достоверно раскрывает Буранова образы председателя райисполкома Королева и журналистки Тони Уваровой, вступающих в неравную «междуусобную» борьбу... на поле боя за хлеб. Хрупкое, слабое существо, Тоня вначале кажется школьницей, способной покорно выполнять чужие указания и требования. Однако на наших глазах она превращается в большую силу и мы осознаем, почему это происходит. Ведь Тоня Уварова — политически грамотный человек, она предана партии, своему государству, народу, она может ошибаться, допускать промахи, но не может оказаться слабой в осуществлении той задачи, которая стоит перед ней — советской журналисткой, выполняющей указания партии. В «неравной борьбе» она побеждает Королева потому, что его сила оказывается мнимой силой, у него нет связи с народом, наоборот, он противопоставил себя народу, тем самым стал врагом его интересов.

Выступая на дискуссии по книге Г. Александрова «История западноевропейской философии», тов. Жданов говорил: «В нашем советском обществе, где ликвидированы антагонистические классы, борьба между старым и новым и, следовательно, развитие от низшего к высшему происходит не в форме борьбы антагонистических классов и катаклизмов, как это имеет место при капитализме, а в форме критики и самокритики, являющейся подлинной движущей силой нашего развития, могучим инструментом в руках партии. Это, безусловно, новый вид движения, новый тип развития, новая диалектическая закономерность».

Э. Буранова сумела уловить черты этого нового движения, отразив их в сюжете, прямо выражающем нашу большевистскую критику и самокритику в борьбе за социалистическое развитие колхозного производства и быта. Ограничив свой рассказ историей выездной редакции, обслуживающей один из участков борьбы за хлеб, Буранова тем не менее сумела красочно и правдиво показать жизнь колхозной деревни наших дней. Многое из того, что осталось за пределами сценария, читатель может додумать, и в этом сказывается не слабость, а сила художника.

Но увлекшись историей выездной редакции, Буранова забыла о самом главном — о людях колхоза, борющихся за изобилие продуктов, перестраивающих свою жизнь на новый лад. В сценарии нет ярких положительных фигур, представителей той передовой части колхозников, из которой выходят люди типа Озерного и Кошик. Секретарь райкома Ивашин, инспектор по качеству Курочкин, агроном Архипов, Варвара — это положительные персонажи сценария, но они не могут заменить собой замечательных мастеров колхозных полей, которых, несомненно, встречала в колхозах и Тоня Уварова. Нас трогает деятельный старик Курочкин, впечатляет эпизод, в котором колхозники пишут письмо товарищу Сталину, но сюжет сценария построен так, что Буранова уже не могла найти достаточно места в нем для звеньевых и бригадиров, для тех, кто является наиболее ярким выражением типического в условиях новой колхозной деревни.

Чувство главного изменило и этой молодой сценаристке, пришедшей в кино с огромным запасом новых наблюдений и мыслей. Между тем жизнь настоятельно требует не только отображения деятельности многочисленных Героев Социалистического Труда, представляющих собой самую передовую часть многомиллионного колхозного крестьянства, но и создания таких фильмов, которые помогали бы их дальнейшему культурному росту, толкали бы их вперед, к новым достижениям на пути к заветной цели.

Советская кинодраматургия вплотную подошла к этой важнейшей задаче и она должна решить ее с той же настойчивостью, с какой герои труда прокладывают путь к коммунизму.

В. Фроленко | Р. Халушзков | Е. Иофис | М. Слуцкий | Г. Тасин

КИНЕМАТОГРАФ — ИСКУССТВО ДРАМАТИЧЕСКОЕ!*

В. СУТЫРИН

Заговолок статьи с его восклицательным знаком, вероятно, следует объяснить с самого начала. Дело не только и не столько в том, что автор намеревался подчеркнуть определенность и категоричность своих соображений. Более существенно другое: подошло время, когда весьма необходимо решить некоторые вопросы, связанные с характером современного советского киноискусства — вопросы, которые давно уже дискутируются в среде творческих работников кинематографии.

Действительно, вопрос о том, к какому виду искусства — прозаическому или драматическому — следует отнести кинематограф, или — скажем более осторожно — к какому из этих двух видов тяготеет современный советский кинематограф, возник в конце тридцатых годов, а наибольшую остроту и значительность приобрел в последние годы, когда то или иное решение этой проблемы стало чем-то вроде фундамента, на котором многие кинематографические художники строили свою творческую концепцию киноискусства. Это вполне естественно: спор, по существу, шел о взглядах, которые имели прямое отношение не только к литературной основе фильма — сценарию. Они имели отношение и к режиссуре, и к актерской игре, и к самой системе воспитания актера, и к тем изобразительным элементам фильма, которые находятся в руках оператора и художника, и к музыке. Если же мы разберемся в содержании этого спора до конца, станет ясно, что он имеет непосредственное отношение к коренным свойствам кинематографа.

Итак, вопрос о соотношении кинематографа с прозой и драмой, на наш взгляд, должен быть признан важнейшим теоретическим вопросом, а решение его, как показывает опыт экранизации прозаических произведений — «Молодой гвардии», в частности, — неотложным. Без этого невозможно в ходе дальнейшего развития киноискусства намечать правильные цели и задачи.

Известно, что определение специфики кинематографа, как особого вида искусства, при помощи сопоставления его с художественной литературой нашло свое место в самых ранних теоретических работах — еще в те времена, когда творческий опыт советской кинематографии был очень невелик. Опираясь на этот творческий опыт, целый ряд творческих работников, теоретиков и критиков создал концепцию «поэтического» кинематографа, которая известный период времени представляла собой, пожалуй, единственную стройную систему теоретических представлений о кинематографическом искусстве. Однако ей вскоре же пришлось вступить в серьезную борьбу с иной системой взглядов — с «прозаическим» кинематографом, быстро накопившим не только убедительные теоретические аргументы, но и аргументы творческого порядка. Торжество «прозаического» кинематографа следует, вероятно, отнести к тому времени, когда уже появились такие звуковые фильмы, как «Чапаев», но самый разгар борьбы между прозаическим и поэтическим кинематографом все же совпал с последними годами существования немого кино.

Вряд ли можно сомневаться в том, что причиной, побудившей кинематографических работников поставить в конце тридцатых годов — сызнова и в новой плоскости — вопрос о природе киноискусства, была та богатая и значительная творческая практика в области звукового кино, которая уже накопилась к этому времени. В течение тридцатых годов, особенно во второй половине десятилетия, советская кинематография создала целый ряд великолепных звуковых фильмов, которые не только перед зрителем, но и перед самими мастерами, делавшими фильмы, открыли новые и необычайно значительные свойства и возможности кинематографа, обладающего звуком. В связи с этим возникла задача — теоретически осмыслить новые свойства и возможности, чтобы использование их давало наилучший эффект. Но почему же возникшая на такой творческой почве теоретическая мысль оказалась ориентированной в определенном направлении? Почему звуковой кинематограф, пытаясь понять свою собственную природу, в качестве наиболее вероятных «сил притяжения» выбрал такие «полярности», как проза и драма, а не те старые «силы» — прозу и поэзию, — которые создавали «поля тяготения» немого кино?

Дело заключалось совсем не в том, что звук и, прежде всего, живая речь актера вдруг сблизили экран с театральной сценой, и что кинематограф, в немой период своего развития эмансипировавшийся от нее, казалось, снова

* В дискуссионном порядке.

А. Кричевский К. Богдан Л. Степанова Ф. Киселев И. Бачелис

может подпасть под ее пагубное влияние. Немой кинематограф к концу своего существования создал такой богатый арсенал собственных средств художественной выразительности, и средства эти были столь отличны от тех, коими оперировал театр, что боязнь через звук, через живую речь снова вернуться на проторенную дорогу театрального искусства, никогда не была у кинематографистов сколько-нибудь сильной (заметим мимоходом: как показывает опыт, кинематограф явно недооценил эту опасность).

Дело заключалось в том, что звук и, особенно, живая человеческая речь, звучащая с экрана, явились теми новыми выразительными средствами, которые позволяли кинематографическому художнику значительно углубить само социальное содержание киноискусства. Вернее сказать, кинематограф, пользуясь живым словом, гораздо легче и с гораздо большим результатом мог браться за разработку больших и сложных тем, чем то было возможно при средствах дозвуковой техники.

И вот, в стремлении создавать более глубокие и более объемлющие по своему содержанию фильмы, мастера немого кинематографа и пришли к мысли о необходимости пересмотреть сложившиеся в немом кинематографе представления о принципах развития сюжета, о средствах создания образов героев, о способах выявления их характеров, о «емкости» новой (звуковой) формы фильма и возможности решительного расширения того круга событий, который «вписывается» в фильм при этой новой, гораздо более емкой форме. В этой же связи возникает ряд произведений, представляющих собой многосерийные фильмы — «Трилогия о Максиме», «Великий гражданин», «Петр Первый», «Георгий Саакадзе» и др. Словом, в творческой практике появились картины, которые получили наименование «больших полотен», а в теории возникла концепция кинематографа «больших прозаических форм».

Таково, схематически, происхождение проблемы прозаического кинематографа, противопоставленного кинематографу драматическому.

Что же представляет собой так называемый прозаический кинематограф в его современном виде, кинематограф, противопоставляющий себя драматическому искусству?

Одни товарищи главным признаком тяготения современного кинематографа к прозе считают все более увеличивающееся число произведений, в которых жизнь героев развертывается на протяжении больших отрезков времени, иногда достигающих нескольких десятилетий. В таких фильмах, как и в романах, жизнь героя представляет собой процесс длительного развития, процесс, изобилующий многими поворотными пунктами. В этих фильмах наличествует тематическая и сюжетная многолинейность, многоплановость, также характерная для произведений больших прозаических форм. На этом основании такие фильмы, как «Клятва», «Сельская учительница» или, если говорить о старых фильмах, «Трилогия о Максиме», «Великий гражданин» и т. п., и называются «кинематографическим романом» или «кинематографической повестью». При этом фактически утверждается, будто драматическим формам вовсе не свойственны отмеченные выше признаки.

Другие товарищи, обосновывая тяготение кинематографа к прозе, настаивают, прежде всего, на той величайшей свободе, с которой движется кинематограф как в пространстве, так и во времени, что свойственно прозе, но, как они полагают, несвойственно драме. Это свободное движение кинематографа по «четырем координатам» пространственно-временного мира дает киноискусству возможность отказаться от всех «единств», которыми сковывается драматическая форма, и строить сюжет с той же свободой, какая свойственна прозаическим построениям.

Третьи указывают на способность кинематографа к пристальному вглядыванию в жизнь, как объект художественного изображения, и на возникающую при этом возможность через многочисленные детали быта, среды и самого поведения героев создавать полнокровные, предстающие перед зрителем во всех своих подробностях образы людей. Эта особенность, противопоставленная принципу драмы выхватывать из жизни героев, главным образом, исключительные, решающие, «драматические» эпизоды, и служит у данных товарищей наиболее веским аргументом в пользу прозаической природы кинематографа.

Наконец следует упомянуть и о такой аргументации: прозаический кинематограф представляет собой новаторское искусство, ломающее все традиции и каноны драмы. Он — прозаический кинематограф — отказывается от такой «традиционной» основы, как драматический конфликт. Он смело вводит в художественную ткань произведений — через дикторский текст и иные приемы — повествовательные элементы. Короче говоря, в стремлении отобразить жизнь наиболее полно и правильно прозаический кинематограф решительно отказывается от всех условностей, составляющих специфику драматического искусства.

Сколь ни различны эти представления, все они, на наш взгляд, страдают, прежде всего, одним общим недостатком — абстрактным, вернее сказать метафизическим противопоставлением прозы (повествовательных жанров) и драмы, как особых видов художественной литературы.

Неправильность такого противопоставления состоит прежде всего в том, что оба вида разделяются какой-то безусловной и раз навсегда проведенной границей, тогда как в действительности такой границы нет и быть не может. В действительности существует как бы взаимное вторжение одного вида в другой, то есть взаимодействие, взаимопроникновение. Драма может иметь и имеет элементы повествовательной формы, которые иногда разви-

В. Доброницкий | С. Семенов | Л. Кристи | С. Гуров | Б. Соколов

ваются до весьма значительных размеров. Повествовательная литература может быть драматична, а иногда бывает драматичной в высшей степени.

Неправильность противопоставления, о котором идет речь, состоит также и в том, что прозе, с одной стороны, и драме, с другой, приписываются в качестве атрибутов такие свойства, которые представляют собой исторически-конкретные, то есть преходящие особенности. Это неизбежно приводит к ложному представлению о каких-то имманентных и вечных признаках, скажем, романтической формы, которые якобы и составляют ее подлинную сущность. Драматическая форма также наделяется какими-то неизменными признаками, например, аристотелевскими «единствами», которые, как известное проклятие, якобы тяготеют над драмой.

В самом деле, можно ли считать длительность «сюжетного времени» тем обстоятельством, которое способно размежевывать «повествовательный» («прозаический») кинематограф и кинематограф драматический. Нам говорят: если жизнь героя показывается нам на протяжении десятков лет, то это — несомненный признак прозаизации кинематографа. Но мы знаем ряд театральных пьес, в которых действие охватывает не одно десятилетие.

Или возьмем другой «аргумент»: драматический конфликт есть нечто такое, что присуще лишь драме, что составляет ее условность и что отнюдь не украшает ее в нынешние времена, так как заставляет автора втискивать живую современную действительность в прокрустово ложе устаревших, канонических форм. Но мы знаем, что так называемый драматический конфликт на самом деле представляет собой не «каноническую форму драмы», а отражение в драматическом произведении реальных противоречий действительности. И если так понимать это нечто, именуемое драматическим конфликтом, то оно, естественно, вовсе не составляет специфики драматической формы литературы — проза также не может обойтись без отражения противоречий объективной действительности.

Не таким уже самоочевидным является и размежевание прозы и драмы по признаку свободы движения в пространстве и времени. Техническая мощь современного театра позволяет весьма свободно обращаться с «правилами» единства времени и места действия. А техника отнюдь не исчерпала всех возможностей своего развития.

Вообще, надо сказать, когда сторонники прозаического кинематографа ратуют за свои взгляды, то чаще всего они поступают так: все достоинства драматической формы спешат объявить монопольной собственностью повествовательной литературы, а все недостатки последней настойчиво навязывают драме.

Рассуждая таким образом о драматическом искусстве, сторонники прозаического кинематографа, фактически, имеют в виду не драму вообще, как определенную форму, но лишь одну из ее разновидностей — драму театральную. Более того, имея в виду театр, они чаще всего указывают перстом на те его слабости и недостатки, которые свойственны не театральному искусству вообще, но театру определенной эпохи и даже театру, помещающемуся на определенной улице Москвы. Между тем в современном искусстве театральная драматическая форма вовсе не является единственной и единственно возможной драматической формой. Но для того, чтобы не спорить понапрасну об этой очевидной истине, необходимо, конечно, условиться, что следует считать драматической формой.

Мы не собираемся придумывать никаких новых определений, они и не нужны. Для нас то определение, которое существует издавна и сводит понятие драмы к действию, вполне достаточно для данного случая. Произведение искусства, содержание которого раскрывается, главным образом, через действие его героев, называется драматическим, в отличие от произведений повествовательных, где существенную роль играют элементы описательные, а также прямые суждения и высказывания автора об описываемых событиях, о действиях героев и т. п. В этом — и ни в чем больше — и состоит коренное отличие драматической формы от повествовательной. Все остальные признаки — суть производные от этой главной, решающей отличительной особенности.

В статье «О пьесах» Горький в следующих словах великолепно выразил сущность драматической литературы и ее отличие от литературы повествовательной:

«Пьеса — драма, комедия — самая трудная форма литературы — трудная потому, что пьеса требует, чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом, и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора. В романе, в повести — люди, изображаемые автором, действуют при его помощи, он все время с ними, он подсказывает читателю, как нужно их понимать, объясняет ему тайные мысли, скрытые мотивы действий изображаемых фигур, оттеняет их настроения описаниями природы, обстановки и вообще все время держит их на ниточках своих целей, свободно и, часто незаметно для читателя, очень ловко, но произвольно управляет их действиями, словами, делами, взаимоотношениями, всячески заботясь о том, чтобы сделать фигуры романа наиболее художественно ясными и убедительными.

Пьеса не допускает столь свободного вмешательства автора, в пьесе его подсказывания исключаются».

Указания Горького на то, что каждая действующая единица характеризуется в пьесе и «словом и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора», конечно, в одинаковой мере приложимо и к фильму. Но при этом, какими бы специфическими чертами не отличалось то или

А. Семин В. Бойков Б. Макасеев М. Ошурков А. Щекутьев

иное кинематографическое произведение, оно естественно и неизбежно всегда будет стоять в ряду произведений драматических. Ведь нельзя же отрицать того очевидного факта, что содержание любого фильма делается достоянием зрителя, главным образом, через демонстрацию действий героев, а не с помощью описаний и рассуждений автора, хотя они — в известных пределах — могут быть в фильме, как наличествуют они и в некоторых театральных спектаклях. Само собой разумеется, кинематограф не есть разновидность театра. Он — самостоятельное, особенное, весьма отличное от театра искусство, но все же искусство драматическое.

Прежде всего необходимо сказать, что кинематограф, как и театральная драма, искусство изобразительное. Оно — зримо и слышимо, оно этими своими чертами решительно отличается от повествовательной литературной формы, которая, как и вообще вся художественная литература в целом, преставляет собой искусство умозрительное. Указанное свойство ко многому обязывает кинематографического художника — драматурга, в первую очередь.

В статье «Молодая гвардия» в романе и на сцене» («Правда» от 3 декабря) тов. Фадееву был сделан справедливый упрек, что описанная им картина эвакуации неправильна, потому что она являла собой лишь поверхностное изображение событий, а не сущность их. Указывалось, далее, что дело не исправляется теми строками романа, где автор сам утверждает, что процесс эвакуации в действительности не был таким, что таким он лишь казался «поверхностному взгляду отдельного человека, как песчинка вовлеченного в поток отступления» и отражал скорее то, что происходило в душе этого человека, чем то, что совершалось вокруг него и что «было на самом деле невиданным по масштабу движением огромных людских масс и материальных ценностей, приведенных в действие сложным, организованным ... государственным механизмом войны». Дело не исправляется потому, как справедливо сказано в статье, что сам по себе верный «публицистический тезис» автора (то есть его непосредственное авторское суждение) не нашел «должного отражения в художественной ткани романа». В том-то и дело, что художественное описание картины эвакуации значительно действеннее, чем «публицистический тезис» автора. Поэтому в сознание читателя нарисованная картина западает, как нечто реально бывшее, исторически достоверное, и авторские суждения о ней не в состоянии коренным образом изменить восприятия.

Короче говоря, и в повествовательном произведении конкретно-чувственный образ, данный через описание, обладает, как правило, значительно большей силой воздействия на читателя, чем такие элементы романа или повести, как непосредственные рассуждения автора.

Но если это верно применительно к повествовательной литературе, то применительно к кинематографу с его свойством непосредственного изображения событий и людей, это верно тем более. Здесь даже трудно сопоставлять силу воздействия на зрителя, скажем поступков героев, или конкретно данных событий, с силой воздействия авторского высказывания. Между тем это обстоятельство очень часто явно игнорируется кинодраматургами и режиссерами, когда они существенные элементы содержания фильма выражают в своеобразных «публицистических тезисах», в авторских рассуждениях и оценках, плохо замаскированных либо с помощью «голоса рассказчика», либо даже с помощью «информационных», но отнюдь не драматических монологов и диалогов персонажей. В результате второстепенные по замыслу авторов, но драматические по форме эпизоды фильма выдвигаются на передний план и иногда существенно искажают идейный смысл произведения.

Художественные образы кинематографа, как и всякого драматического, как и всякого изобразительного искусства, так сказать, «однозначны». Если образ Наташи Ростовой, при всей своей определенности, все же каждым читателем рисуется по-своему, то образ, данный в произведении драматической формы, своей конкретностью почти начисто уничтожает интерпретаторскую роль восприятия зрителя. Опять-таки и это свойство кинематографа накладывает на драматургию и, особенно, на режиссера определенные обязательства — требуется необычайная точность в выборе каждой детали, каждого штриха при создании кинематографического образа. Можно было бы привести немало примеров, показывающих, что внешние данные того или иного актера в фильме, расходясь с образом, созданным драматургом, разрушают этот образ несмотря на все усилия и актера и режиссера. Можно было бы привести и обратные примеры. Более того, кинематограф обладает той «трагической» для некоторых актеров особенностью, что, запечатлев на пленке данного актера в определенной роли, мешает ему создать какой-нибудь иной образ. Известно, например, что образ Максима, прославивший Б. Чиркова на всю страну, неотступно преследовал многих зрителей, когда они смотрели того же Чиркова в фильме «Глинка».

Необходимо отметить еще одно свойство кинематографа, которое коренится в его драматической природе: тот факт, что фильм имеет определенный метраж.

Повествовательная форма практически имеет беспредельные «габариты», драматическая форма, в частности кинематограф, ограничена жесткими рамками.

Драматическая форма — гораздо более, чем повествовательная — требовательна в отношении общей композиционной стройности произведения, в отношении выбора ос-

Н. Вихирев | И. Венжер | С. Бубрик | И. Беляков | М. Трояновский

новных сюжетных линий, в отношении краткости и точности диалога и т. п. Вот почему рассуждения некоторых сторонников прозаического кинематографа о том, что сюжетная конструкция для фильма не имеет такого большого значения, какое ей придается в театральной драматургии, не только неверна по существу (повествовательная форма тоже не имеет права пренебрегать сюжетом), но и крайне вредна для дела.

«Прозаизация» кинематографа, понимаемая как углубление и расширение содержания фильма, как более глубокое проникновение в жизнь, являющуюся объектом искусства, требует как раз драматизации, то есть конденсации образов, напряженности в развертывании действия. Если фактор «интенсивности» вообще играет в искусстве большую роль, то тем более велика его роль в искусстве драматическом, поскольку внешние «габариты» неизменны, и увеличение «емкости» формы практически возможно только за счет максимального «уплотнения» содержания, то-есть отбора наиболее важного, характерного, впечатляющего и безжалостного изъятия всего второстепенного и маловыразительного.

Вот почему действительно существующая у кинематографа способность двигаться весьма свободно во времени и пространстве отнюдь не должна использоваться как возможность ничем не ограниченных манипуляций с сюжетным временем и пространством. Кинематографу наносит несомненный вред появившаяся за последние годы в кинодраматургии «повествовательная» манера развития сюжета. Фактически эта манера есть не что иное, как хаотическое нагромождение событий и беспорядочное переплетение сюжетных нитей, за которыми нередко скрывается творческая беспомощность драматурга или его недостаточная взыскательность к собственной работе.

Мы уже упоминали в начале статьи, что торжеством «прозаического» кинематографа был в свое время выход на экран «Чапаева». Это верно в том смысле, что «Чапаев» неопровержимо доказал преимущества того кинематографа, который пришел на смену «поэтическим» тенденциям советского киноискусства. Но если иметь в виду современную трактовку понятия «прозаического» кинематографа, кинематографа, противоположного драме, то «Чапаев», конечно, никак не может быть причислен к разряду «прозаических» произведений. Более того, «Чапаев» представляет собой произведение, обладающее ярко выраженными чертами драматического искусства, и именно это свойство — драматизм — явилось одной из главных причин, которые обеспечили фильму триумфальный успех у советского зрителя. Опыт работы Васильевых над «Чапаевым», быть может, лучше, чем что-либо другое дает нам возможность понять все глубокое различие кинематографа и повествовательной литературы, дает нам возможность понять и оценить ту огромную силу, которая заключена в драматической природе кинематографического искусства.

Наконец, следует отметить общую композиционную строгость и стройность драматургии Чапаева. Здесь до конца выяснено значение каждого эпизода, авторы без всякой жалости убирали все лишнее и несущественное. Оставшиеся эпизоды свободно укладываются в 2600 метров — в габариты «нормальной» кинематографической картины.

Мы очень часто вспоминаем ленинскую формулу о том, что кинематограф в нашей стране является «важнейшим» из искусств. Но нередко при этом забывается то, что составляет существо этой ленинской оценки кинематографа. Товарищ Сталин, процитировав однажды ленинское определение кинематографа, добавил — «самое массовое» из искусства. Это добавление полностью раскрывает смысл ленинских слов.

Что делает кинематограф в нашей стране самым массовым видом искусства? Понятно, что причина исключительной массовости кинематографа кроется не только в способах размножения фильма, не только в способах его демонстрации. Главная причина в самой природе киноискусства, в способности овладевать сознанием таких широких слоев нашего народа, какие не может охватить ни художественное литературное произведение, ни театр. Главная причина — в исключительной силе воздействия на зрителя, которая кинематографу присуща. Секрет этой силы бесспорно состоит в том, что кинематограф — искусство не умозрительное, а изобразительное. Секрет в том, что кинематограф по совокупности всех своих свойств представляет собой такое драматическое искусство, изобразительные средства которого оказываются гораздо более мощными и действенными, чем изобразительные средства драмы театральной. И если некоторые товарищи, исходя из похвальных побуждений, стремятся заменить драматическую природу кинематографа принципами «прозаического» киноискусства, то, сами того не желая, они стремятся ослабить силу самого важного из искусств. Если, с другой стороны, некоторые товарищи, главным образом кинодраматурги, в своей творческой практике фактически тащат кинематографию назад к театру, создавая сценарии, которые с одинаковым успехом и почти без переделок можно ставить и на театре и в кино, то это тоже не идет на пользу самому важному из искусств. Наоборот, такая кинодраматургия лишает кинематограф его исключительной действенности.

Кинематограф — искусство драматическое, но искусство, имеющее свою собственную специфику, свои собственные законы. И лучшие образцы советского кинематографического искусства необычайно ярко продемонстрировали великую силу этих законов.

УРОК СТРАТЕГИИ

Р. ЮРЕНЕВ

Третий удар был нанесен в апреле—мае этого года в районе Крыма, когда немецкие войска были сброшены в Черное море. В результате этого удара были освобождены от немецкого гнета Крым и Одесса.

И. В. Сталин. «27 годовщина Великой Октябрьской социалистической революции», доклад 6 ноября 1944 года.

1.

Только советскому художнику дано подняться так высоко, чтобы орлиным взором окинуть величественное событие истории во всей его значительности и широте, осознать закономерность исторического процесса и воплотить его в художественном произведении. Показать движения огромных человеческих масс и все сложные перипетии их столкновений; судьбы отдельных людей, руководящих событиями или участвующих в них; общий ход события и частные, наиболее характерные эпизоды; наконец — исторические причины, возбудившие событие, и значение этого события для будущего — вот задачи художника, которому с документальной точностью художественными средствами предстоит воссоздать одну из величественных страниц нашей истории.

Для нас, советских людей, участников и очевидцев Великой Отечественной войны, с гордостью сознающих свое активное участие в общенародном деле победы, особенно важно постичь общий ход развития гигантской борьбы двух систем и осознать неизбежность победы нашей прогрессивной, социалистической системы над силами реакции, над темными силами фашизма. И нам, современникам, и будущим поколениям важно постичь подвиг народа-победителя и гений полководца, руководившего нами в борьбе.

Сталин обращался к нам, солдатам фронта и тыла, на каждом этапе Отечественной войны. Доклады, речи, приказы вождя раскрывали нам смысл событий, их историческую закономерность, раскрывали значение каждого боя, указывали его место в общем процессе войны. В сознании каждого советского человека рождалось понимание общей задачи народа и ясное ощущение собственной роли, личной ответственности за какой-то (пусть малый!) участок, где ты стоишь. Рождалось счастье бойца, осознавшего замысел командира. Возникала уверенность в обязательности, неминуемости победы. И победа пришла, как после ночи день. Осознанная и созданная нами.

Наше искусство говорит с нами открыто, серьезно, правдиво. Искусству социалистического реализма чужды оскорбительные для зрителя попытки обмануть, рассеять, «только развлечь». Зритель, пришедший в кино поучаться, познавать действительность, требует от своего искусства разговора на самые волнующие, самые насущные темы. И советские художники находят художественные средства выполнения этого требования. В богатом арсенале нашего искусства, призванного отобразить основные события современности и недавнего прошлого в их подлинном масштабе, в их настоящей полноте, закономерно появление нового, художественно-документального жанра. Оно подготовлено развитием нашего искусства, накоплением новых средств художественной выразительности.

Я буду говорить только о кинематографе, хотя очевидно, что кино развивается в неразрывной связи с литературой и другими искусствами. Но широкая аргументация не вместится в рамки небольшой статьи.

Я хочу лишь напомнить о некоторых тенденциях в развитии советского искусства, которые можно проследить, даже ограничив себя примерами только важнейшего из искусств — кино.

Стремление изобразить большие исторические события, революционные движения масс отметило молодое советское киноискусство чертами неповторимой новизны еще во времена появления «Стачки», «Броненосца Потемкина», «Арсенала». В этих фильмах были найдены новые законы драматургии, позволяющие создать образ массы как активной силы. Однако индивидуальные образы людей, из которых эта масса состоит, страдали абстрактностью, схематизмом. Поэтому революционные события в этих фильмах изображались как стихийные. Руководящая роль партии не была отражена. Время помогло нам увидеть ошибки, выделить и развить положительные стороны эпопей немого кино.

Стремление создать образ человека-строителя, преобразователя, творца, могущий служить поучительным примером для советского зрителя, обусловило в нашем искусстве развитие биографического жанра. Образы действительно существовавших великих людей прошлого и наших знаменитых современников стали любимыми образами советского экрана.

Подлинность, жизненная правда людей и событий биографических фильмов особенно привлекала и удовлетворяла зрителей. Умение выбрать наиболее значительные события из жизни героя, наиболее яркие и прогрессивные черты его характера сделало биографические произведения советских художников увлекательными, поучительными, правдивыми. Советские художники стремились выразить роль и значение своих героев в историческом процессе. Так были найдены средства выражения больших исторических событий через конкретные, живые и типические образы людей.

Это позволило советским художникам создать на экране образы великих вождей революции — Ленина и Сталина.

Лучший, наиболее полный и сильный образ И. В. Сталина дан в фильме «Клятва». Этот фильм, во многом спорный, художественно неровный, еще не оценен достаточно в нашей критике. А между тем он ознаменовал новый этап в развитии советского кино. В «Клятве» объединены достижения советских биографических фильмов в области создания правдивых и полных образов великих исторических деятелей с достижениями эпопейных фильмов немого периода — в области показа активной деятельности масс. Народ и вождь предстали в «Клятве» в неразрывном единстве.

М. Чиаурели смело включил в «Клятву» документальные кадры, запечатлевшие картины социалистической индустриализации и колхозного строительства. Он использовал так же кадры из немецкой хроники (вторжение фашистских танков во Францию). Большие военные сцены (оборона Сталинграда) были выполнены в стиле документальных съемок. Такое сближение приемов художественного и документального кино было обусловлено стремлением Чиаурели к максимальной правдивости изображения действительности. Оно стало возможным благодаря развитию советского документального кино, достигшего в годы войны высот подлинного искусства.

Героическая работа фронтовых операторов позволила режиссерам-документалистам создавать фильмы, полно и всесторонне показывающие основные события войны. Но советские документалисты не ограничивались ролью беспристрастных фиксаторов событий. Вооруженные большевистской теорией, с большевистской страстностью они раскрывали смысл событий, их развитие, их значение. Документальные фильмы становились лучшими агитаторами, разоблачавшими сущность фашистской авантюры, воспевавшими мудрость сталинской стратегии и героизм советского народа. Это была боевая, горячая публицистика. И она не могла не оказать влияния на художественные приемы игрового кино. Это влияние сказалось и в «Великом переломе» и в «Клятве».

Кадр из фильма «Третий удар». Сценарий А. Первенцева. Постановка И. Савченко. Главный оператор М. Кириллов. В. Станицын в роли генерала армии Ф. И. Толбухина и Ю. Шумский в роли маршала А. М. Василевского.

И не случайно, именно после успеха «Клятвы» возник вопрос о создании фильмов, в которых были бы показаны основные события Великой Отечественной войны: Сталинград, Ленинград, освобождение Крыма, взятие Берлина. И жанр этих фильмов был определен как художественно-документальный.

Работа над этими фильмами начата. Вышел первый художественно-документальный фильм «Третий удар». Его успех, его опыт, помноженный на опыт создания других фильмов этого же жанра, позволит нам поставить вопрос о создании художественно-документальных фильмов, посвященных героическим делам сегодняшнего дня.

В «Кратком курсе истории ВКП (б)» сказано: «Сила марксистско-ленинской теории состоит в том, что она дает партии возможность ориентироваться в обстановке—понять внутреннюю связь окружающих событий, предвидеть ход событий и распознать не только то, как и куда развиваются события в настоящем, но и то, как и куда они должны развиваться в будущем».

Художественный метод социалистического реализма, порожденный марксистско-ленинским мировоззрением, позволяет художникам, стоящим на платформе коммунистической партии, понимать и изображать внутреннюю связь окружающих событий. Этот метод поднял их на ту недосягаемую для других художников высоту, откуда видны величественные события истории во всей их значительности и широте, откуда виден ход развития этих событий в настоящем и будущем.

2.

Драматургия «Третьего удара» подчинена задаче раскрытия стратегической идеи товарища Сталина, показа сталинской стратегии в действии. Сталинская стратегия — основная тема фильма.

В основу фильма положен комплекс идей о морально-политическом единстве советского народа, сплоченного вокруг партии и Сталина, о новых, социалистических качествах характеров советских людей, воспитанных большевистской партией, о единстве устремлений народа и его вождя. Все это говорит о превосходстве стратегии и тактики Советской Армии над стратегией и тактикой фашистских полчищ, о превосходстве советского воина над фашистским захватчиком.

Операция войск Четвертого Украинского фронта, при поддержке Отдельной Приморской армии, разгромивших в Крыму в апреле — мае 1944 года 17-ю немецкую армию, явилась превосходным материалом для выражения идей и темы фильма. Ясность, завершенность и темп

операции, а также раскрытая товарищем Сталиным зависимость ее от общего хода войны, от операций других фронтов и международного положения, позволили писателю А. Первенцеву построить своеобразную и четкую драматическую композицию, вмещающую в себя чрезвычайно широкие исторические и политические горизонты.

Сюжет фильма, при всей своей принципиальной новизне, построен ясно, четко, драматично. Можно со школьной точностью указать экспозицию, завязку, кульминацию и развязку драматического действия. Борьба двух армий создает сильный антагонистический конфликт, пронизывает единым действием все эпизоды фильма. Этот сюжет не вымышлен автором, он документален, продиктован действительностью. Так развивались события Крымской битвы. Законы стратегического искусства обусловили законы драматургии.

Образы и характеры фильма разнообразны. Они резко разделены на два лагеря: советские люди и фашистские оккупанты. Сама история обусловила метод изображения характеров фильма: романтическая приподнятость, героика образов советских людей и беспощадная сатира в изображении фашистов. Иначе и быть не могло: перед лицом всего мира советские воины увенчали себя легендарной славой, перед лицом всего мира фашисты оказались отвратительны, гадки, и смешны. Да, смешны. «Наши враги — серьезные враги. Но никогда еще враг не был так смешон, как наш враг!» Эти мудрые слова принадлежат Горькому.

Центральным образом фильма является образ генералиссимуса Сталина. Народный вождь выполняет волю народа к победе. Стратег, полководец диктует свою волю армии. В просторный кабинет в Кремле по прямым проводам бегут донесения со всех фронтов. Сталин направляет удар.

Удар осуществляют полководцы сталинской школы—Ворошилов, Василевский, Толбухин. В их руках управление сложнейшей организацией современной армии. Им ясен план генералиссимуса и они находят средства его выполнения.

Командующие армиями, командиры корпусов и дивизий, советские генералы Захаров, Васильев, Крейзер лично руководят подготовкой операции, лично воспитывают своих солдат и ведут их в бой.

И советские солдаты самоотверженно, инициативно выполняют свою задачу. Они побеждают в бою. Бывалые воины — Чмыга, Аржанов, Степанюк поддерживают молодых, помогают им. Молодые солдаты Вершков, Файзиев в бою проходят школу доблести и славы.

Образы маршалов и генералов — портретны, биографичны. Герои Отечественной войны предстали в фильме под своими именами; актеры и художники сделали все возможное, чтобы сохранить портретное сходство с реально существующими людьми, нашими современниками. И, тем не менее, эти образы типичны, я бы сказал даже — обобщены. Драматург, а за ним режиссер и актеры подчеркнули в характерах своих героев черты, типичные для полководцев сталинской школы. Образы солдат — обобщены, типизированы. И, тем не менее, каждый их них несет черты индивидуальности. Драматург, режиссер и актеры сумели, создавая обобщенный образ, сохранить в нем черты живой индивидуальности. Поэтому все образы советских людей — от генералиссимуса до солдата — решены в едином стиле, гармонично дополняют друг друга. Этой гармонией подчеркнуто единство устремлений всего народа и его вождя.

Образы врагов так же даны в единой стилистической манере. Бесноватый фюрер кликушествует в своих берлинских подземельях. Словно в горячке, он мешает бредни о завоевании мира с бранью по адресу своих побитых генералов. Фашистские генералы. Старый опытный вояка Енекке, рейхсверовский специалист по фортификации. Он циничен, ему не чужд рассудок. Но страшное воспоминание о Сталинграде, преследующее его, вдруг, в минуту удачи, сменяются истерическими, в стиле фюрера, выкриками о линии Берлин—Баку—Бомбей! Шернер — немецкий генерал иного типа. Это эсесовец, фашистский выкормыш. Он бубнит о немецком духе, о фюрере, он склонен думать, что лишь он один может руководить событиями. И как жалок этот хлыщ, когда, сбежав от своей разбитой армии, он, как щенок, скулит перед беснующимся Гитлером.

Немцев окружают их сателлиты. Румынский генерал уже хлебнул горя под Сталинградом. Он чувствует, что его карта бита, отчаяние придает ему злости. Рядом с ним турецкий «дипломат» Мюстегиб Фагиль. Этот удит рыбу в мутной воде. Он было готов подраться с румыном из-за Крыма, но принужден уносить ноги под ударами Красной Армии.

Немецкие солдаты. После Сталинграда они боятся думать. Они совершенно озверели. Они тупо делают свое дело. Они—бессознательные марионетки в руках своих командиров. И гибнут, когда карающий меч сталинской стратегии обрубает фашистским заправилам руки.

Все фигуры врагов очерчены в едином сатирическом стиле. Они типизированы: художники разоблачают их сущность.

Так противостоят друг другу две армии, два строя, две социальные системы.

Так противостоят друг другу две системы художественных образов.

Описанием сюжета фильма мог бы служить оперативный отчет о Крымской битве. Историческое событие воссоздано в фильме точно, ясно и полно. Но нас интересует драматургическая композиция фильма, как опыт выражения исторической действительности художественными средствами кинематографического искусства. Поэтому остановимся еще раз на событийном ряде фильма «Третий удар».

Экспозиция фильма полна движения. Под ударами наших войск, освободивших Харьков, Ростов, Донбасс, немцы откатываются в Крым за мощную оборонительную линию, созданную генералом Енекке в Северной Таврии. Советские бойцы утомлены, но в них живет боевой наступательный порыв. Идут бои на Турецком валу, на окраинах Армянска. Енекке уверен в неприступности своей твердыни. За его спиной богатый Крым, сухие аэродромы. За спиной наступающих — весенняя распутица, опустошенная немцами земля. И все же войска Толбухина форсируют Сиваш, войска Еременко создают плацдарм у Керчи...

Ставка. Сталин приказывает прекратить атаки, закрепиться на занятых рубежах и ожидать дальнейших указаний.

Здесь завязывается основной узел драматического действия. Зритель начинает познавать стратегический план генералиссимуса.

Этим планом учтено все. Моральное состояние советских войск и войск противника. Потери. Боеприпасы. Политическое положение Румынии, Венгрии, Турции. Планы противника.

Операция в Крыму поставлена в контекст с общим ходом войны. Мы видим зависимость ее от снятия блокады Ленинграда, от боев на Украине; мы видим зависимость похода на Балканы от операции в Крыму. Вместе с товарищами Сталиным, Ворошиловым, Василевским, Антоновым — мы у стратегической карты.

Мы ощущаем операцию во всю ширину. Затем нам показывают ее в глубину: от ставки, через штаб Толбухина, через боевую подготовительную работу генералов Захарова, Крейзера, до солдатского блиндажа, в котором солдаты готовятся к наступлению. И мы постигаем основное: стратегический план вождя гениален потому, что дает возможность раскрыться полководческому дарованию, инициативе и замыслу каждого военачальника—от генерала Толбухина до младшего лейтенанта. В этом плане каждому

предельно ясна его задача. Поэтому так разумно и зрело рассуждают солдаты о ходе операции, о роли пехоты, о своем участии в бою.

Так в ширину и в глубину развивается действие.

Параллельно показаны сцены контрдействия. План Гитлера — задержать наши армии у Крыма, ударом от Никополя разрезать их пополам, ворваться в Донбасс, на Кубань... Фашистские генералы каждый по своему понимают положение на фронте. За спиной немцев грызутся румыны и турки.

И вот прогремел удар на правобережной Украине. Произведя перегруппировку, наши войска совершенно неожиданно, в мартовскую распутицу разгромили фашистский плацдарм у Никополя и вышли к Одессе. В сознании фашистов идея обороны Крыма сменяется идеей эвакуации, бегства.

Так драматическая борьба стремительно развивается к кульминационному перелому.

Восемь ноль-ноль, восьмого апреля разражается третий сталинский удар. Войска Толбухина переходят в наступление на Крым. Немцы обороняются с ожесточением отчаяния. На главном направлении идут тяжелые бои. На второстепенном направлении пробита брешь в немецкой обороне. И Сталин переносит основной удар на это второстепенное направление. Мы видим, как Толбухин производит маневр. Мы видим, как героизм солдат, среди которых знакомые нам герои, обеспечивает выполнение маневра. Наши войска выходят на оперативный простор, в тыл немецким укреплениям. Перелом совершен. Действие стремительно идет к развязке. Деморализованные немцы откатываются в Севастополь. Снова чередуются в форсированном темпе сцены действия и контрдействия. Советские войска наступают на Джанкой, Евпаторию, Феодосию, Симферополь. В немецком лагере паника.

И наконец наступает развязка. После небольшой перегруппировки советские войска штурмом берут Севастополь. Штурм Сапун-горы решен в фильме как бы с точки зрения героев-солдат, уже знакомых зрителю, любимых им. Немцы окопались в горе, гора кажется неприступной. Но шаг за шагом продвигаются вперед советские воины. Славное красное знамя все выше и выше поднимается по горе. Падает знаменосец, но знамя подхватывает другой. Падает и он, а знамя — в руках у третьего. Наконец, старшина Чмыга водружает его на завоеванной высоте.

И как бы с этой высоты зритель снова видит крымское сражение во всех его колоссальных масштабах. Освобожден Херсонес. Фашисты в панике грузятся на корабли и тонут под ударами авиации... Освобожден Севастополь...

Кадр из фильма «Третий удар». М. Бернес в роли старшины Чмыги.

Высоко над крымской землей реет победоносное знамя.

И снова тихий кабинет в Кремле. Сталин говорит: «Четвертый удар мы нанесем на Карельском перешейке!» Он поднимает голову. Он уверенно смотрит вперед. Он видит грядущую победу.

Ясность общего хода развития операции достигается сценами в ставке, в штабах, а так же широко развернутыми массовыми сценами. Эта ясность общего позволяет драматургу резко переходить к частному, к деталям, через которые общее становится реально ощутимым, близким зрителю, живым.

Приведу только один пример такого перехода. Выслушав донесение о катастрофе в Крыму, Гитлер приказывает держать Севастополь. Он истерически кричит: «Держать! Надо держать! Надо держать!» — «Ну, держи!» как бы отвечает Гитлеру русский артиллерист и дает первый выстрел по Сапун-горé. И мы становимся свидетелями как каждый, отдельный советский боец, штурмуя Севастополь, опровергает «мировые» планы Гитлера. Это образ огромной идейной силы.

3.

Стремительные переходы от общего к частному и обратно легли в основу режиссерской манеры, примененной режиссером Игорем Савченко в полном соответствии с драматургическим построением сценария.

Работа Савченко — образец режиссерской изобретательности. Разнообразие приемов, блестящая организация массовых сцен, тонкая разработка актерских игровых эпизодов, напряженный и четкий ритм. Ритмический рисунок фильма напомнил мне валы штормового прибоя. Действие начинается спокойно, в неспешном темпе, дающем возможность продумать и прочувствовать каждое слово диалога. Постепенно темп убыстряется, масштабы сцен растут, словно надвигается на зрителя грозная стена девятого вала. Момент высшего напряжения—стремительный удар, и словно брызги сверкают детали, кадры короткого монтажа. И не успеешь опомниться, как на тебя уже снова двигается, набирая скорость и силу, волна нового эпизода.

Стремясь охватить образ сражения наиболее полно и выразительно, Савченко и его операторы Н. Кириллов, А. Мишурин, А. Калошин, А. Пищиков, Ю. Разумов применяют смелые, часто просто поражающие ракурсы и движения аппарата. Работа мастеров комбинированных съемок братьев Никитченко должна быть оценена особо. Я о ней знал, но ее не заметил. Чистота и правдоподобие комбинированных сцен удивительны. Но особая сила всех этих приемов в их обоснованности, я бы сказал, в тактико-технической (да простят мне искусствоведы этот военный термин) оправданности. Словно в танке, идет зритель в атаку. Его раскачивает, бросает на ухабах. Он давит гусеницами орудия врага. Словно на бреющем полете штурмовика, зритель

проносится над полем боя и пикирует на цель, которая приближается с нарастающей быстротой и вдруг заволакивается дымом разрыва. Словно с бомбардировщика,—следит за полетом бомб и их разрывами на палубе вражеского корабля. Словно в рукопашном бою — прямо перед собой, видит врага ощущает его дыхание...

Некоторые сцены можно считать образцовыми в смысле их живописного или ритмического решения, помогающего режиссеру создать необходимое настроение и сделать содержание сцены особенно ясным.

Черное зеркало озера. Белые полосы прожекторов пересекаются в непрерывном, тревожном поиске. Серые столбы разрывов на воде. Бойцы, переходящие озеро вброд, кажутся крохотными, слабыми, затерянными среди этой грозной ночи. И вдруг над их головами, как бы указывая им путь, проносятся огненные полосы эресов. Прожекторы подавлены. Бойцы продолжают движение вперед.

Или высадка десанта под Керчью. Волнуется море. Мгла. Туман это или дымовая завеса? Вражеский берег сверкает вспышками выстрелов. Медленно, медленно движутся десантные суда. Вокруг разрывы. Хочется крикнуть — скорей! Кажется— еще медленнее с десантной баржи переваливается на берег танк. Волны. Разрывы. И наконец — мучительная медлительность разрешается быстротой пехотной атаки, короткие кадры которой перемежаются кадрами волн, набегающих на скалистый берег.

В упрек режиссеру можно поставить некоторую неравномерность распределения акцентов, ударений, силью действующих кусков. Большинство их отнесено в начало фильма. Поэтому середина подчас кажется затянутой. Да и по смыслу— предварительная, прерванная генералиссимусом, операция показана слишком подробно, в ущерб основным, решившим судьбу Крыма боям.

И второй недостаток — музыкальное оформление. Вместо оригинальной, специально написанной музыки, фильм иллюстрирован компиляцией из симфоний и балетов Чайковского. Музыка имеет содержание. Содержание отрывков Чайковского не имеет ничего общего с боями Отечественной войны. Глубокий психологизм, нежный лиризм, элегичность музыки Чайковского противоречит динамике эпизодов фильма. Особенно плохо, когда зритель, увлеченный стратегической задачей одной из штабных сцен, вдруг узнает молодию из... «Лебединого озера». Хорошая, специально созданная музыка могла бы еще более усилить эмоциональное воздействие фильма и подчеркнуть ее ритм.

Кроме блестящей постановки массовых сцен, Игорь Савченко провел большую, углубленную работу с актерами, добиваясь единства ансамбля, острых и точных характеристик, реалистического раскрытия образов героев фильма.

В фильме «Третий удар» зритель впервые увидит в кино нового исполнителя роли И. В. Сталина — артиста А. Дикого. Дать народу правдивый и яркий образ вдохновителя наших побед в боях и труде— дело огромной политической и художественной ответственности. Мы привыкли к образу И. В. Сталина, созданного артистом М. Геловани. Но несмотря на очевидные достижения этого исполнителя, образ, созданный им, недостаточно многогранен. А. Дикий по-новому подошел к задаче воплощения великого образа. Заслуга Дикого в том, что он скупыми, строгими красками рисует Сталина-стратега. Донести творческую мысль полководца, ее полет, ее размах, ее глубину, не отвлекая зрителя бытовыми и частными подробностями, показать значительность каждого слова вождя, — вот задача, с которой хорошо справился умный и тонкий артист Дикий.

Ясность и дисциплинированность ума, сильная воля и, вместе с тем, мягкость, человечность, истинно русская сердечность характеризуют маршала Толбухина в исполнении В. Станицына. Спокойный, внимательный, настойчивый военачальник, слуга народа, отец солдат, — этот образ остается в памяти зрителя как один из лучших образов талантливейших русских людей сталинской эпохи.

Артисты Н. Боголюбов, Ю. Шумский, В. Головин, М. Романов в сдержанной, благородной манере, достигая значительного портретного сходства, дали образы маршалов Ворошилова, Василевского, Малиновского и генерала Антонова.

Обаяние живого юмора, добродушного лукавства в сочетании с беззаветной храбростью и недюжинным умом освещает образ генерала Захарова в исполнении С. Блинникова. Движения и интонации актера удивительно жизненны, характерны.

М. Бернес играет старшину М. Чмыгу в широкой, приподнято-романтической манере, сочетая героику и юмор, патетику и простоту. Талантливый артист отказался от употребления приемов заигрывания с публикой, от подчеркнуто бытовых, иногда даже блатных интонаций, которыми злоупотреблял в прежних ролях. Чмыга великодушен, благороден, строг. И это не мешает ему весело шутить, иронизировать. В типическом образе русского непобедимого солдата Бернес тонко подчеркнул индивидуальные черты моряка-черноморца.

Среди образов врагов выделяются Енекке и Шернер в исполнении М. Астангова и В. Дмоховского. М. Астангов «специализировался» на отрицательных ролях. В течение года им сыграны немецкий авантюрист в «Миклухо-Маклай», ксендз в «Марите», Макферсон в «Русском вопросе» и, наконец, Енекке. Для каждой роли, при их внешнем сходстве, Астангов находит своеобразные и свежие приемы. Енекке умен, и в этом его беда. Он не находит силы противостоять безумным авантюрам Гитлера, но понимает их несостоятельность. Отсюда скептицизм, цинизм и постепенное ослабление воли. Шернер решен артистом В. Дмоховским внешними, но очень острыми средствами. Крикливый голос, заученные интонации, неумение слушать собеседника, неврастеническая походка — все это создает яркий образ фашистского выскочки. С. Мартинсон играет Гитлера в привычном для себя эксцентрическом плане. Образ получается мерзкий, но поверхностный. Хотелось бы большего гнева, большей силы отрицания. П. Аржанов. А. Цинман, Ю. Лавров дают убедительные сатирические образы фашистских сателлитов.

Первый фильм художественно-документального жанра создан. Игорь Савченко, Аркадий Первенцев и весь творческий коллектив создателей фильма «Третий удар» добились интересных и поучительных результатов. Поэтика «Третьего удара», может быть, и не является единственно возможной при создании документально-художественного фильма. Одновременно с «Третьим ударом» выходит фильм Л. Лукова «Рядовой Александр Матросов». Н. Оттен в своей статье об этом фильме, помещенной в этом же номере нашего журнала, остроумно доказывает наличие в фильме Лукова черт художественно-документального жанра. С этим можно спорить. Но бесспорно, что жизнь ставит перед советскими художниками все новые и новые требования, суть которых сводится к возможно более полному и правдивому изображению основных, ведущих процессов нашей действительности.

«Понять внутреннюю связь окружающих событий, предвидеть ход событий», с высот настоящего увидеть будущее — вот к чему стремится советский художник.

«Третий удар» — это урок сталинской стратегии, преподанный средствами великого искусства — кино. Фильм о силе и славе советского народа-победителя, народа, руководимого Сталиным, партией большевиков, преисполнит сердце советского человека гордостью за победы, одержанные в недавнем прошлом, и уверенностью в будущих победах.

ФАКТЫ БИОГРАФИИ И ОБРАЗ ГЕРОЯ

(о фильме „Рядовой Александр Матросов")

Н. ОТТЕН

Когда в первых кадрах фильма, на утренней поверке, командир выкликает: «Герой Советского Союза, гвардии рядовой Александр Матросов!» — в этом привычном для советского человека сочетании двух званий: воинского — рядовой и почетного — герой, нет никакого противоречия. По смыслу, общепринятому в досоциалистическом обществе, эти два слова обозначали: герой — человека выдающегося, из ряда вон выходящего, «чудо-воина», «первое лицо», а рядовой — человека прежде всего среднего, ничем не примечательного, обыденного, а с гоголевских времен — «маленького». А следовательно семантически слова эти никак не могли служить дополнением друг друга, а скорее одно понятие начисто исключало другое. Между тем слово «рядовой» поставлено авторами в заголовок фильма, посвященного одному из выдающихся героев Великой Отечественной войны. К тому же, употребляя эпитет «рядовой» по отношению к Александру Матросову, авторы вовсе не пользовались им как синонимом слов «солдат» или «красноармеец».

Названием фильма авторы подчеркивают наличие в образе героя массовых, рядовых качеств советского человека. А массовый характер, который приобрели черты гуманизма, героики, высокого сознания своего гражданского и патриотического долга в духовном складе рядового советского человека, — вот то новое, присущее только социалистической действительности, воплотить которое на экране — трудная и счастливая обязанность мастеров советского искусства.

Пожалуй, наиболее трудны для отображения в искусстве образы людей молодых, юношей и девушек, характер которых в момент совершения ими подвига, только начинал формироваться, чья короткая жизнь прошла без сколько-нибудь примечательных событий. На помощь художнику, взявшемуся воплотить образ такого, совсем еще юного героя, может притти творческое воображение, то что Горький утверждал как писательский домысел, расширяющий, связывающий между собой, дополняющий и раскрывающий жизненные факты. Дав волю домыслу, художник применил бы для создания своего произведения метод революционного романтизма и воспользовался своим правом (по формулировке Писарева) «...забегать вперед и созерцать воображением своим в целостной и законченной красоте то самое творение, которое только начинает складываться под его руками», то есть в реальной действительности. Произведение, созданное таким методом, было бы одновременно и реалистическим, если воображение автора при создании этого произведения помогало ему реально представить будущее его народа, а личные усилия автора были направлены на превращение этого представления в реальность, опираясь в сегодняшнем дне на конкретные примеры такого превращения, хотя бы и частные.

«Рядовой Александр Матросов». А. Игнатьев в роли Александра Матросова.

Но есть и второй путь. Он связан с точным следованием автора за фактами биографии героя и с изображением этих фактов на возможно более широком фоне документально точно показанной действительности. Этот путь является творческим открытием советской кинематографии, и не был дотоле известен мировому искусству. Здесь мастерами советского кино достигнуты значительные и разнообразные успехи. Определение этих успехов, как признаков вызревания нового документально-художественного жанра, уже сейчас слишком общо и из него следует выделить произведения, которые хочется определить как явления документально-биографического жанра, оговорив при этом дискуссионность этой классификации.

Мысли о разновидностях жанров, связанных с точной документацией, возникают в связи с фильмом «Рядовой Александр Матросов». И надо сказать, что «Матросов» представляет собой дальнейшую разработку метода художественного воплощения биографии современного героя, первым опытом чего был фильм Л. Арнштама и Б. Чирскова «Зоя».

Здесь необходимо отступление. Существует дурной пережиток в критических суждениях о произведениях кино. Каждый новый фильм либо прославляют как открытие, как первый в своем роде — «первая комедия», «первый спортивный фильм» и т. д., — забывая, что мы представители богатейшей советской кинематографии, имеющей за плечами более тридцатилетия творческой жизни,—либо клеймят кличками «перепев», или «заимствование» и восклицают: «это уже было!», ухватившись за второстепенные признаки. А на самом деле, в сложном и многообразном развитии нашего киноискусства взаимосвязь явлений, укрепление

от фильма к фильму различных стилевых тенденций и их дальнейшая разработка являются признаком здорового творческого роста наших художников.

Использование и творческое углубление определенного художественного опыта представляет всегда интерес, являясь проверкой подлинной жизненности данного творческого направления и его исканий. В этом смысле примечательна преемственность в подходе к жизненному материалу авторов фильмов «Зоя» и «Рядовой Александр Матросов».

Рецензируя в свое время фильм «Зоя», О. Леонидов ставил в особую заслугу его авторам, что «...они ничего не присочинили к немногочисленным фактам и документам, бережно отнеслись к каждому слову, к каждой детали, проникли в их сокровенный внутренний смысл». Но так как «немногочисленные факты» жизни Зои Космодемьянской, оказавшиеся в руках авторов, были явно недостаточны для создания биографического фильма, то авторы нашли прием создания своеобразного контекста, связанного с заменой личного—общим, и индивидуального — типовым. Другой критик — Н. Коварский — так передает настроение и содержание фильма «Зоя»:

«Параллельно с событиями жизни Зои идут превосходно и лаконично смонтированные куски хроники, в которых показаны большие события, волновавшие всю страну за восемнадцать лет, прожитых Зоей. Люди ее поколения родились в год смерти Ленина, в год, когда Сталин на траурном собрании памяти Ленина от имени партии дал торжественную клятву во всем следовать его заветам. Зоя росла в годы сталинских пятилеток, когда вся страна небывалыми в истории человечества темпами строила мощную индустрию, объединяла мелкие крестьянские хозяйства в колхозы».

Таким образом взамен индивидуальных коллизий в биографии героини фильма «Зоя» выведены большие политические события, по отношению к которым Зоя могла быть лишь пассивной свидетельницей. Эти события показаны в фильме с точностью и объективностью подлинных документов кино-хроники. Успех фильма «Зоя» показал, что такого рода контекст оказывается художественно действенным и дает возможность создать на экране обобщенный и романтически приподнятый образ нашего молодого современника. При этом вся биография героя, предшествующая его подвигу, раскрывается в явлениях типовых, наиболее распространенных, в показе того, на чем воспитывались рядовые люди молодого советского поколения, что формировало полноценных граждан социалистического общества.

Но как бы ни были «немногочисленны факты и документы» биографии Зои Космодемьянской, они все же куда более обстоятельны и богаты, чем те, какие дошли до нас после героической смерти Александра Матросова. О том, какой была Зоя, свидетельствуют ее дневники и письма. Ее детство и отрочество прослежены по рассказам матери и школьных товарищей. Отсюда у авторов фильма «Зоя» имелась возможность раскрыть, помимо типовых, массовых качеств, также и некие черты личного своеобразия характера героини. Такой возможности не было у авторов фильма об Александре Матросове, если судить об этом по сценарию, фильму и поэмам, посвященным герою.

В фильме изображены лишь немногочисленные и разрозненные во времени события из жизни Александра Матросова. Он появляется на экране, только что став слесарем 6-го разряда и продолжая жить в общежитии школы ФЗУ. Его первый поступок в фильме — забота о ребенке, у которого во время эвакуации убили родителей. Матросов, передавая сироту на попечение, говорит: «...ты же знаешь, тетя Паша, я тоже так... никого у меня нет». И по этому единственному намеку можно предположить, что детство Александра Матросова прошло в одиночестве, без семьи, без родных.

В общежитии происходит ночной разговор Матросова с его ближайшим другом и соучеником Ильиным. Друзья договариваются о том, как добиться права вступить в ряды действующей армии. Вслед за этой детской, чистой и наивно-романтической беседой зритель видит как сотоварищи по училищу провожают Матросова и Ильина, отправляющихся со своей частью на фронт. За кадром остаются поступки Матросова и Ильина, при помощи которых они достигли своей цели, что обедняет экспозицию характера героя.

Проходной эпизод первого знакомства Матросова с Машей Замковой (девушкой, которая сама по себе в событиях фильма и в судьбе Матросова не играет сколько-нибудь существенной роли) мог бы быть купирован безо всякого вреда для произведения в целом. Для развития действия существенен эпизод атаки, во время которой Матросов оказывается раненым и его отвозят сперва в медсанбат, а затем в тыл на поправку.

Сразу же вслед за этим на экране возникает эпизод возвращения Матросова в свою часть и развертываются события, которые могли бы стать центральными для драматургии фильма при иной конструкции всего произведения в целом. Речь идет о первом подвиге Матросова и сопутствующих ему обстоятельствах.

Получив задание, группа бойцов выходит в разведку. Им надо пробраться за сильно охраняемый немцами рубеж и достать «языка». Группа ползет через открытое, освещаемое ракетами, поле к трем рядам колючей проволоки, увешанной погремушками. В проволочном заграждении они прорезают проход и один за

Кадр из фильма «Рядовой Александр Матросов». Сценарий Г. Мдивани. Постановка Л. Лукова. Оператор А. Гинцбург.

другим проникают в расположение врага. Последним ползет Матросов. В тот момент, когда он лежит под проволокой, его освещает немецкая ракета. Он инстинктивно вскакивает. Проволока впивается ему в одежду и погремушки начинают звенеть. Чем отчаяннее Матросов старается высвободиться от впившихся в одежду колючек, тем сильнее звон. Немцы освещают ракетами всю местность и ведут огонь по линии заграждения. Матросову, наконец, с трудом удается высвободиться из колючей проволоки и откатиться назад, за естественное укрытие. Однако теперь его отделяет от товарищей не только проволока, но и яростный обстрел противника.

У Матросова есть возможность уползти обратно в расположение своей части. Но он не пользует эту возможность, а бросает в немецкое расположение гранату. Этим он обнаруживает свое присутствие и вызывает вражеский огонь на себя, отвлекая внимание противника от ушедших вперед разведчиков, что и позволяет последним успешно выполнить задание.

Разведчики, возвратившись раньше Матросова, докладывают, что последний навлек огонь на себя и тем самым обеспечил успех разведки. О подвиге Матросова пишут во фронтовой газете. Но сам Матросов, вернувшийся уже тогда, когда слава о его геройстве облетела армию, считает себя трусом, едва не погубившим товарищей. Он не хочет принимать незаслуженное, как ему кажется, признание. И дважды Матросов, по своей инициативе, пытается рассказать своим командирам как все произошло на самом деле, по правде, так, как он эту правду понимает, хотя его к признанию никто не вынуждает.

Содержанием этого эпизода послужили события, в которых проявились основные свойства характера и моральные принципы героя. Помимо понимания сущности храбрости и трусости, честности и славы, здесь проявилось советское качество благородного честолюбия, видящего для себя наивысшее удовлетворение в служении своему народу.

Однако в фильме «Рядовой Александр Матросов» этот эпизод ничем не выделен среди прочих и не обогащен разработкой психологических подробностей и душевных переживаний героя. Во второй половине фильма более других развернуты два эпизода, посвященные отважным вылазкам Матросова и его соратников-разведчиков в расположение врага, а также ночное посещение Матросовым раненого товарища, более трогательное, впрочем, по замыслу, чем по выполнению. И совершенно естественно, что много места в фильме отведено знаменитому бою за деревню Чернушки, в котором Матросов, исчерпав все возможности подавить огонь вражеского ДЗОТа, отдал свою жизнь для того, чтобы обеспечить победу советских воинов.

Такое подробное перечисление эпизодов фильма, а тем самым и событий биографии Матросова, запечатленных на экране, понадобилось для того, чтобы показать, как эти события сами по себе не дают связного материала для воплощения образа героя. С этой точки зрения все, что непосредственно относится к жизни, деятельности, мыслям и переживаниям Александра Матросова, не превращено и не могло быть превращено в полноценное драматургическое произведение. Поэтому, подобно тому как Л. Арнштаму и Б. Чирскову в фильме «Зоя» понадобилась для создания контекста, в котором образно раскрылись духовные свойства героини, кино-хроника почти двух десятилетий, — Л. Лукову для создания образа Александра Матросова понадобились стихи Евг. Долматовского, которые вошли в фильм, если так можно выразиться, «от первого лица», как и полагается лирическим стихам, всегда являющимся прямым, личным обращением поэта к аудитории.

Стихи, написанные Е. Долматовским для фильма, не сюжетны. Они оперируют не событиями, не человеческими поступками, а общими приметами времени, пейзажем, погодой. Они рассчитаны, прежде всего, на передачу некоей общей лирической эмоции, атмосферы времени и родной страны. После вводной строфы, звучащей своеобразным посвящением памяти Александра Матросова, следуют строки:

«Дождем бесконечным шумит
непогода,
Весь город далекий промок и
продрог...»

Содержание этих строк полностью совпадает с тем, что изображено в кадре, и, таким образом, текст и изображение, словесный и зрительный образы не дополняют друг друга, а предстают перед зрителем в унисоне. Они призваны (если мы правильно угадали мысль авторов) полным смысловым совпадением слова и изображения воздействовать на восприятие зрителя, усиливая впечатление.

Этот пример поясняет режиссерский прием построения картины как одноголосой песни, в которой на широком, лирическом фоне предстает романтический образ героического юноши, обрисованный без бытовых и психологических подробностей. Для этого, помимо сюжетных эпизодов, построенных на фактах подлинной биографии Александра Матросова, режиссером введены в фильм в качестве равноправного элемента исторические документы эпохи — приказы товарища Сталина и сводки Советского Информбюро, а также многочисленные пейзажи родной страны и комментирующий, лирический дикторский текст в стихотворной форме. Наличие всех этих элементов присуще прежде всего кино-хронике. Если бы события

Кадр из фильма «Рядовой Александр Матросов».

биографии героя были бы заснятыв тот момент, когда они происходили на самом деле, а не были воспроизведены для экрана актерами, то перед нами был бы документальный фильм в чистом его виде. Наличие инсценировки фактов и актерского исполнения этой инсценировки делают фильм произведением «игровой кинематографии», причем, в данном, узко-конкретном, случае, хочется подчеркнуть целесообразность воскрешения этого забытого термина.

Но в качестве произведения «игровой кинематографии» фильм «Рядовой Александр Матросов» благодаря наличию в нем почти всех компонентов кино-хроники становится явлением особого, художественно-документального жанра, являющегося специфическим достижением советского кино и не существующего ни в одной другой кинематографии мира. Художественная практика советского кино позволяет говорить и о возникновении (или точнее, о выделении из художественно-документального) еще одного жанра, произведения которого условно назовем художественно-документальными кинобиографиями («Зоя» и «Рядовой Александр Матросов»). Несомненно, что возможности соединения документального и художественного в кино не ограничиваются данными разновидностями, и в этой области предстоит еще много интересных художественных открытий.

Для режиссера Л. Лукова обращение к документально-биографическому жанру оказалось весьма благотворным. В ранних работах Л. Лукова сперва неясно, а потом все более и более определенно вырисовывалась склонность режиссера к нарочито яркому, сгущенному изображению быта, любовь к гиперболе, к острой характерности, к жанровой «экзотике». До тех пор, пока в творчестве Лукова эта тенденция не заслоняла правильной перспективы изображаемой им действительности и не приглушала идею его произведений, до тех пор в этой тенденции не было никакого криминала. В свое время раздавались голоса критиков, утверждавших, что именно эта тенденция придавала фильмам Л. Лукова некую формальную остроту и своеобразие. Но постепенно стремление к экзотическому изображению быта, к смакованию человеческих чудачеств и несуразностей поведения заслонили в творчестве Лукова все остальное, лишили его интереса к новым прогрессивным явлениям жизни, а следовательно, и отгородили его от познания подлинной советской действительности. Все это ярко сказалось в поставленной им второй серии фильма «Большая жизнь», исчерпывающая оценка которого дана в историческом постановлении ЦК ВКП(б).

Работа в документально-биографическом жанре поставила Л. Лукова в жесткие рамки, установила точное соотношение его творчества с реальной действительностью, что оказалось весьма полезным для возвращения режиссера в рамки творческой дисциплины и художественного самоконтроля. И надо отдать справедливость режиссеру, что он пошел по этому пути настойчиво и последовательно. Режиссерская работа в фильме «Рядовой Александр Матросов» чрезвычайно строга. Изобразительные средства — скупы, лаконичны. Все в фильме целеустремлено на решение главной задачи, на воплощение героического образа Матросова и утверждение присущих этому образу лучших черт социалистической морали.

На этом, по существу, следовало бы закончить статью о чертах нового документально-биографического жанра, которые выявились в фильме «Рядовой Александр Матросов». Проблемы, связанные со специфическими особенностями постановки документально-биографического фильма, представляют собой самостоятельную тему. А в этой теме едва ли не главным является вопрос об особенностях работы актера в фильмах этого жанра, где, несомненно, встают новые задачи, возникают иные требования и, следовательно, должны применяться особые критерии для оценки результатов работы. Это относится не только к проблемам портретности в изображении исторических персонажей, неизбежно встающим перед актерами, играющими роли исторических деятелей, но и к исполнению прочих персонажей, являющихся вольным созданием автора сценария. Раз исполнители ролей исторических персонажей подчиняются в своей работе определенным законам документальности, то совершенно очевидно, что эти же каноны должны действовать в пределах данного произведения и в отношении работы актера над воплощением образов других персонажей, ибо в противном случае невозможен никакой ансамбль.

Но вместе с тем нельзя ограничиться справедливым по существу указанием на то, что большинство актеров в фильме «Рядовой Александр Матросов» получило от сценариста довольно неблагодарный и невыразительный материал, но благодаря усилиям режиссера актеры предстали на экране в дружном ансамбле. Необходимо ответить на вопрос: как в актерском исполнении выражена главная тематическая особенность фильма — соединение в органическом единстве понятий «рядовой» и «герой», отображение массовых черт героизма советского человека. Это легче всего проследить по исполнению трех ролей.

Образ Чумакова сам по себе не представляет ничего нового ни для экрана, ни для литературы. Пожилой крестьянин, прошедший через горнило октябрьских боев и ставший квалифицированным рабочим, Чумаков вернулся в деревню во время коллективизации, и стал председателем колхоза. В дни Великой Отечественной войны, по пути на фронт, Чумаков вступает в партию. В Чумакове есть и раздумье, и властность, и хозяйское отношение к жизни, и отеческая забота о людях, и юмор. Заслуга артиста П. Константинова в том, что, исполняя эту роль, он подчеркнул в образе Чумакова не только исконную национальную природу этих свойств характера, но и чисто советские их особенности, и, показывая героя человеком рядовым, не побоялся показать его порою и человеком незаурядным.

Матросов приходит к комиссару (артист О. Жаков) после невольного испуга и героического поступка в своей первой разведке. О. Жаков играет человека внимательного, умного, тонкого и острого. Но артист ни на мгновение не забывает, что изображаемый им персонаж должен учить, воспитывать. И поэтому на первый план выступает дидактическая задача, а не конкретное решение определенной жизненной ситуации.

Артист А. Игнатьев играет роль Матросова с удивительной искренностью. Ощущение подлинности и правды сопутствует артисту на протяжении всего фильма. Но эту жизненную достоверность снижают обыденность, проговаривание подряд важного и неважного, существенного и несущественного, некое «бытовое бормотание». В исполнении роли отсутствуют смысловые акценты, показ душевных состояний «крупным планом». Понятие «рядовой» будто тянет артиста на демонстрацию подчеркнуто повседневного, не различимого в общем потоке мелочей. Это ложный путь к простоте, внешнее ее понимание, за которым пропадает основная обязанность искусства — раскрыть в массовом и рядовом характере советского современника его героическую основу, зиждущуюся на фундаменте высокой большевистской идейности. Борьба с этой «монотонностью» исполнения, при бережном сохранении присущего артисту чувства правды, — вот что предстоит А. Игнатьеву в следующей его актерской работе.

О МИЗАНСЦЕНЕ

Михаил РОММ

Как известно, вторжение звука в кинематограф резко изменило представление о монтаже и мизансцене. Сначала появился длинный поясной план разговаривающего актера, затем нарушилось представление о длине монтажного куска вообще. Важнейшие функции монтажа, особенно в актерских сценах, оказались невозможными благодаря звуку. Речь принесла с собой элемент реальной протяженности времени, этим самым она под корень подрезала наиболее эмоциональный монтаж в условном (растянутом или, наоборот, сжатом) времени. Необходимость сохранения чувственной целостности речевого материала резко сократила возможность разбивки актерских сцен на монтажные куски.

В итоге, строя актерскую сцену, режиссер звукового кинематографа оказался обязанным пересмотреть принципы самого могучего выразительного средства немого кино — монтажа.

Как бы ни строилась актерская сцена в немом кино, но рано или поздно аппарат, разглядывающий эту сцену, вторгался в середину ее и начинал выхватывать из нее отдельные детали, групповые действия, портреты, отдельные движения. В монтажных столкновениях этих элементов происходящего возникало кинематографическое действие, которое по своей выразительности значительно превосходило первооснову, видимую глазом, без аппарата. Монтажная разбивка обогащала сцену. Это можно увидеть в любой немой картине. И наоборот — длинный разговорный план обычно выглядит бледнее в снятом виде, чем то, что происходило на репетиции.

На первых этапах звукового кинематографа режиссеры с трудом сдавали монтажные позиции. Но их пришлось, в конце-концов, сдать. С каждым годом монтажные куски актерских сцен делались все длиннее. Логика человеческого поведения, эмоциональная взаимозаражаемость актеров, естественность переходов из состояния в состояние, непрерывность актерского действия — все это очень часто требует съемки сложной психологической сцены единым куском и на едином дыхании. Почти как правило, сцена, целиком снятая на среднем плане, играется хорошо; выдернутые из нее укрупнения играются хуже; крупные планы, выдернутые из укрупнений, играются еще хуже.

При монтаже сцены происходит обогащение изобразительной ее стороны и одновременно — нарушение логики актерского поведения, которое далеко не всегда совпадает с намерениями режиссера. Но длинная сцена, снятая на общем или среднем плане, скучна, изобразительно неинтересна и нарушает самую основу кинематографического принципа: способность кинематографа разглядеть сцену в разнообразных ракурсах — то приближаясь к человеку, то удаляясь от него, то выделяя самое главное, то внезапно раскрывая широкую картину всего происходящего.

Таким образом режиссеры звукового кино должны были или отказаться от выразительных средств монтажа, чтобы выиграть качество актерской работы, или же жертвовать в какой-то мере актерской работой во имя сохранения того зрелищного богатства, которое может и должен давать кинематографический монтаж.

В огромном большинстве снимающихся сейчас картин режиссер обычно поступает так: он выносит все основное содержание сцены на план, примерно, поясной, поскольку в таком плане хорошо видна мимика и действуют руки. Режиссер «жертвует» ногами актера, нижней его половиной. К этому генеральному плану — обстановки и формы ради — снимается общий план мизансцены, на который иногда выносится незначительная часть реплик, обычно 2—3 слова. Затем в сцене выискиваются два-три наиболее значительных, по мнению режиссера, места, и эти наиболее значительные места снимаются крупно, то есть хуже, чем основная сцена. Для удобства монтажа снимается еще немой план лица слушающего. Из этого примитивного набора монтируется сцена. Общий план, крупные планы и лицо слушающего служат только для того, чтобы скрыть от зрителя то обстоятельство, что сцена по существу снята на поясном плане. Они служат как бы соусом к этому поясному плану и заставляют более или менее безболезненно проглотить его. Прием этот не имеет ничего общего с подлинным принципом монтажа. Это суррогат монтажа, который возникает в результате режиссерской робости: страшно построить сцену совсем без монтажных переходов.

Другой панацеей стала панорама. Распространение панорамы в актерских сценах достигло сейчас невиданных размеров. Киноаппарат — соглядатай всех актерских сцен. В каждой картине и у каждого режиссера он обладает своим индивидуальным характером. В немом кино это был темпераментный истолкователь сцены. Он императивно бросал зрителя именно к тому куску, который режиссеру казался наиболее важным. Движение камеры в актерской сцене, столь модное сейчас, напоминает часто ленивое шатание праздного, а иногда даже подвыпившего зеваки, который тупо поворачивает голову направо, налево, подходит и отходит, вяло разглядывает актеров, по существу говоря, мало интересуясь происходящим и ничего не подсказывая зрителю.

Несомненно панорама может быть очень выразительной. Мы знаем примеры блестящих панорам в наших картинах. Но когда аппарат просто бродит за актерами, то наиболее динамичным элементом кадра оказываются стены, которые все время бегают взад и вперед, наезжают и отъезжают, в то время как актеры более или менее держатся в одной и той же крупности и, следовательно, не двигаются, а раскачиваются в кадре. Хорошая панорама должна строиться, как ряд открытий. Ее действительное назначение раскрывать смысл или масштаб происходящего.

Третьим распространенным способом съемки длинных сцен стал наезд или отъезд (замена монтажа от крупного к общему или от общего к крупному плану). Наезд скрашивает неподвижность или бедность мизансцены и дает возможность более или менее безболезненно проглотить

довольно длинные куски бездейственного актерского разговора.

В поисках мизансценировочной и монтажной формы актерской сцены каждый режиссер идет своей дорогой. Я хочу изложить принцип, к которому я пришел, строя актерские мизансцены в последних картинах, хотя вовсе не считаю этот принцип единственным и обязательным для всех.

Это принцип глубинной мизансцены с переменной актерской крупностью.

Если вы возьмете общий план декорации, но выдвинете актера на самый передний план, то вы получите крупный план актера: фокус на нем, декорация полуприкрыта им и размыта в глубине. Стоит, однако, актеру отойти на два шага в глубину — и перед вами возникает средний план. Декорация открывается полнее. Актер на этом среднем плане может двигаться, свободно разыгрывая данную вами мизансцену. Его мимическая работа все еще видна, но теперь уже действуют руки, тело. Актер отходит еще на несколько шагов в глубину — и перед вами раскрывается общий план декорации, которая теперь полностью видима и в которой можно провести крупные мизансценировочные передвижения.

Если строить мизансцену так, то, не меняя точки аппарата, можно получить общий, средний и крупный план в одной мизансцене, то есть внести в самую мизансцену элемент монтажа. Длина куска окажется менее ощутимой. Смены же крупностей дают, как правило, гораздо большее ощущение динамики, чем поперечное движение аппарата за актером. Недостаток (или, скажем, сложность) такой мизансцены выясняется сразу. Все движения строятся по оси зрения аппарата, то есть в глубину кадра и из его глубины. Тем не менее такое построение мизансцены оказывается выразительным. Даже во время работы актера на самом переднем плане за ним все время присутствует среда. Отход его от аппарата резко изменяет выразительное содержание кадра. Движения актера подчеркивают стереоскопию построения плана. План может тянуться очень долго.

Развивая такого рода мизансцены, мы постепенно пришли к тому, что стали основную часть игровых актерских сцен выносить вообще за пределы декорации, потому что, выдвигаясь на портретную или даже поясную крупность, при условии максимально общей точки зрения на декорацию, актер должен выйти вперед из комнаты на аппарат. Уже в «Мечте» некоторая часть мизансцен строилась вне пределов декорации. В «Человеке № 217» это стало одним из ведущих принципов. При таком построении мизансцены выгодно резко эшелонировать актеров в глубину, даже если между ними возникает самое непосредственное общение.

В иных случаях можно строить сцену таким образом: один из актеров неподвижно занимает позицию перед самим аппаратом, образуя передний портретный план. Второй актер действует в глубине, или энергично передвигаясь, или будучи неподвижным, в зависимости от содержания сцены. Отход в глубину актера, расположенного впереди, сразу меняет крупность плана, создавая ощущение монтажного хода. Такое же ощущение монтажного хода возникает от приближения обоих актеров вперед или от смены актера на переднем плане.

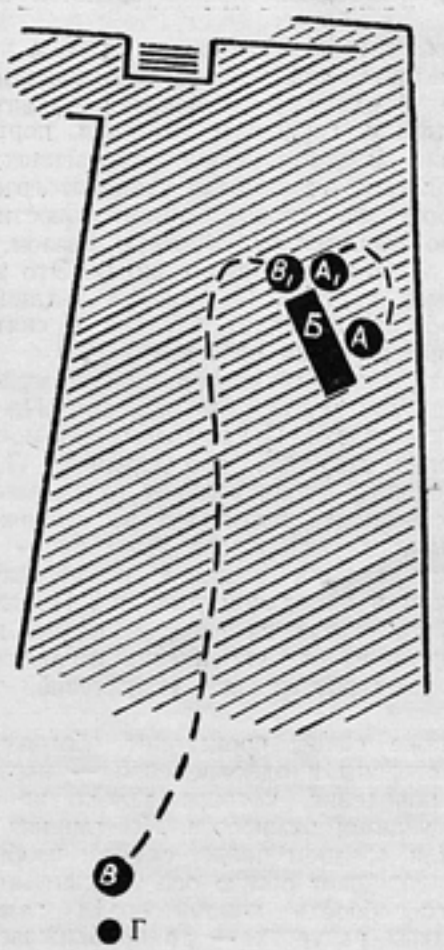
Одним из обязательных условий при построении такого рода мизансцен должен быть отказ от движения актера вдоль стен или вообще от пребывания его около стен декорации. Впрочем, прижимать актера к стене, влезая с аппаратом в середину декорации, — это, с моей точки зрения, самая вредная из всех традиций, которые принесла с собой звуковая кинематография.

Построение глубинной мизансцены переменной крупности на общих планах декорации дает огромное обогащение изобразительных ресурсов оператора и режиссера. Естественно, что при этом нарушается традиционная кинематографическая система мизансценирования, которая заключается в том, что эмоциональные и смысловые акценты достигаются движением аппарата или сменой монтажных кусков, в то время как в театре эти эмоциональные или смысловые акценты достигаются движениями актеров. В описанных выше мизансценах приходится в какой-то мере пойти на «театральный» прием, то есть заставлять самих актеров своими выходами на крупный план или уходами в глубину расставлять эмоциональные и смысловые акценты. Но кинематограф ограничен в этих возможностях железными требованиями логики человеческого поведения. Поэтому аппарат должен уметь притти на помощь актеру тогда, когда перемена крупности невозможна без насилия над смыслом сцены.

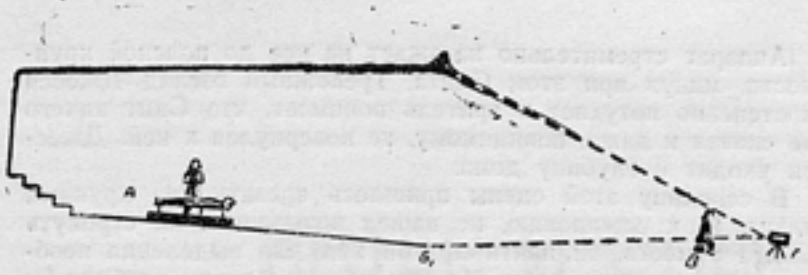
Сохраняя тот же принцип построения мизансцены, его можно обогатить встречным движением камеры в глубь декорации или из глубины на самую общую точку. При таком движении камеры можно в одном куске получить самые разнообразные планы и создать сложнейшую монтажную фразу, состоящую из ряда отчетливых композиций разной крупности и отчетливых передвижений, без единой резки плана и сыгранную актерами в одном куске.

Приведу несколько примеров описанных выше мизансцен.

В «Человеке № 217» типичным случаем глубинного построения мизансцены является сцена Кузьминой, Лисянской и Зайчикова в подвале. Кузьмина сидит, согнувшись в позе трагического отчаяния, на самом переднем плане, закрывая половину кадра. В глубине — видимая часть декорации, кровать, на кровати труп Сергея Ивановича и рядом с ним Лисянская. Декорация взята самым общим планом и фигура Кузьминой вынесена далеко вперед — за пределы декорации. Все внимание зрителя сосредоточено на лице Кузьминой. Фокус аппарата поставлен на Кузьмину. Кузьмина тихо, еле слышно говорит свой драматический монолог, повторяя слова Сергея Ивановича о родине. По мере нарастания отчаяния она повышает голос, в кульминационный момент она вскакивает и стре-



ЧЕРТЕЖ № 1. Построение сцены в подвале из фильма «Человек № 217». А — Лисянская в начале сцены. Б— Зайчиков. В— Кузьмина в начале сцены. $А_1$ $В_1$ — финальное положение Лисянской и Кузьминой. Г—камера. Заштрихована декорация до границы пола и потолка.



ЧЕРТЕЖ № 2. Та же сцена в разрезе. А — кровать, на кровати Зайчиков, рядом Лисянская. Б—Б$_1$ — конец потолка и пола декорации. В — Кузьмина в начале сцены (выдвинута за пределы декорации). Г—камера.

мительно бросается вглубь декорации, раскрывая тем самым общий план, до этого момента закрытый ею. Фокус переносится в глубину. Лисянская вскакивает в свою очередь, и движения актеров приобретают большой размах.

В «Человеке № 217» есть еще несколько сцен, в которых нащупывался путь к глубинной мизансцене переменной крупности. Однако более последовательно я встал на этот путь в «Русском вопросе». Здесь мы стали иногда пользовать в помощь актерам и движение камеры.

Вот пример глубинного построения мизансцены из «Русского вопроса».

Сцена диктовки. Передний план занимает стол, вернее — детали, видимые на крышке стола, и пишущая Мэг-Барабанова. Смит-Аксенов, диктуя, ходит по комнате за спиной Мэг — на аппарат и от аппарата. Таким образом главное действующее лицо работает по началу в глубине кадра. Убедившись, что у него не получаются компромиссные фразы, Смит прерывает диктовку и начинает интимный разговор с Мэг, при этом он выходит вперед к самому столу. Теперь группа Смит и Мэг закрывают весь кадр. После двух-трех фраз, как только разговор касается болезненных для Смита тем, — Смит резко отходит в глубину, вновь открывая общий план, а Мэг садится на стол спиною к аппарату в еще большей крупности, чем раньше. Смит продолжает говорить с Мэг из глубины кадра. В ответ на ее упреки он, вспыхнув, вновь подходит к столу, наклоняется над самым столом, и здесь в самой большой крупности, примерно, поясной— произносит решающую фразу о счастье. Затем он снова отходит в глубину, вновь открывая общий план.

Все передвижения Смита оправданы содержанием разговора и, несмотря на то, что правую часть кадра все время занимает фигура Мэг, приближения и отходы основного героя создают ряд разнообразных композиций и подчеркивают ощущение тревоги. Кусок в 60—70 метров не ощущается как длинный

Более сложный пример — это сцена прихода Смита в спальню после крушения всех его планов. В сцене принимают участие Аксенов, Кузьмина и Барабанова. Все передвижения идут в глубину и из глубины. Один или два актера занимают передний план, третий движется позади. Сцена усложнена беспрерывным, медленным наездом аппарата — от самого общего плана через всю комнату — до окна.

Сцена развивается так:

Аксенов входит в комнату с переднего плана, и Кузьмина, находящаяся в самой глубине, бросается ему навстречу. Они сходятся в середине кадрового пространства (передний край комнаты) и Кузьмина, увидев по выражению лица партнера, что дело плохо, силой усаживает его на маленький диван, стоящий здесь (то есть условно выдвинутый вперед). Они сидят, прижавшись друг к другу, когда в глубине, на кровати просыпается Мэг. Узнав, что дело с Кеслером провалилось, Мэг начинает нервно шагать по комнате за спиною Смита и Джесси, которые продолжают сидеть, прижавшись друг к другу. Аппарат в это время успел настолько приблизиться, что впереди расположенные актеры (Аксенов и Кузьмина) оказались в значительной крупности. После фразы Мэг, что книга здорово написана, Джесси, вспыхнув, вскакивает и резко отходит в глубину. Передний план остается за одним Смитом. Аппарат, приближаясь, все более укрупняет неподвижного Аксенова, в то время как за ним — в глубине — происходит резкое объяснение Джесси и Мэг с бурными передвижениями. Затем, когда Мэг приходит в голову идея о Вильямсе, она стремительно подбегает к Аксенову и садится на диванчик позади него. Теперь они вдвоем образуют переднюю очень крупную группу в кадре, а в глубине мрачно шагает, мечется одна Джесси. Аппарат продолжает приближаться до степени совсем крупного плана. Смит, поверив в идею о Вильямсе, вскакивает, перекрывая кадр, аппарат проходит через диван; Смит направляется в глубину, к Джесси, стоящей у окошка, открывая своим движением средний план. Аппарат продолжает двигаться, и сцена заканчивается крупным планом Смита и Джесси у окна.

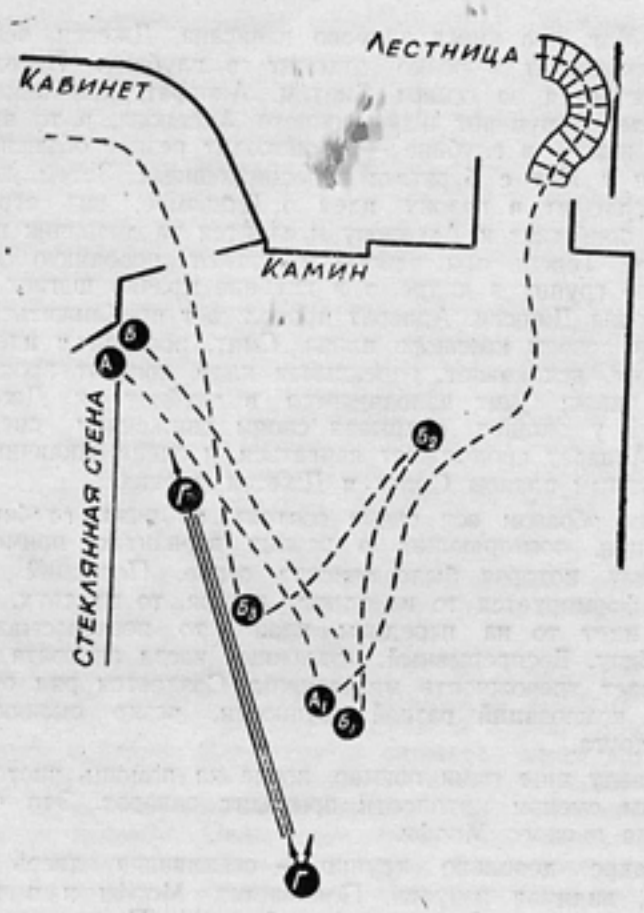
Таким образом вся сцена состоит из ряда глубинных мизансцен, повторяющих в разных вариантах, примерно, ту схему, которая была описана выше. Передний план кадра формируется то из одного актера, то из двух. Разговор идет то на переднем плане, то перебрасывается в глубину. Беспрерывный, медленный наезд аппарата подчеркивает тревожность мизансцены. Создается ряд отчетливых композиций разной крупности, резко сменяющих друг друга.

Приведу еще один пример, когда на помощь чисто актерским сменам крупности приходит аппарат. Это сцена прихода пьяного Морфи.

В кадре довольно крупно — стеклянная дверь дома Смита, видимая изнутри. Появляется Морфи и в двери сталкивается со Смитом (поясной план). Пока идут первые экспозиционные реплики сцены, камера отъезжает, раскрывая общий план. В кадр целиком входит стеклянная стена с опущенными жалюзи. Морфи и Смит продолжают разговор в глубине кадра. К тому моменту, когда Морфи от вступительных пьяных реплик должен перейти к драматической части своего монолога («Ты был моей совестью...»), актеры начинают стремительное движение на аппарат и несколько в бок. Камера, которая только что закончила движение отъезда, резко поворачивается вслед за актерами, наискось пересекающим комнату.

Здесь должен был бы открыться второй общий план совсем другой части комнаты с лестницей в глубине, но актеры, резко выдвигаясь вперед на передний план, перекрывают его, как только камера останавливается. Такое движение актеров замотивировано тем, что Смит поддерживает пьяного Морфи, а тот в свою очередь старается усадить Смита на стул, что ему и удается сделать. Наиболее эмоциональная драматическая часть объяснения Морфи проходит на этом вновь образовавшемся крупном плане. С заключительными словами своего монолога («Именно поэтому я и напился») Морфи уходит в глубину кадра, открывая общую картину глубинной части дома. Там, в глубине, он встречается с Джесси и Мэг, которые ведут его наверх по лестнице. Пораженный словами Морфи, Смит тоже встает и делает несколько шагов за ним, тем самым общий план открывается совершенно и фокус переносится в глубину. Как только Морфи скрывается, Смит резко поворачивается и идет назад. Камера тоже поворачивается, следя за ним. При этом движении Смит выходит на довольно значительную крупность. На секунду он останавливается, задумавшись, и потом решительно направляется к себе в кабинет. Вновь открывается первоначальный общий план.

Таким образом камера проделала три движения: медленный отъезд, поворот и обратный поворот. Но благодаря одновременным передвижениям актеров мы получили последовательно ряд разнообразных планов: 1) крупный план у двери; 2) общий план у двери (после отъезда камеры); 3) крупный план в направлении на глубину дома; 4) общий план на глубину дома; 5) вновь средний план на дверь и 6) самый общий план на дверь.



ЧЕРТЕЖ № 3. Схема построения сцены прихода пьяного Морфи из кинофильма «Русский вопрос». А — Морфи, Б — Смит. $А_1$ $Б_1$ — второе положение Смита и Морфи после отъезда и поворота камеры (крупный план). $Б_2$— третье положение Смита (Морфи уходит в глубину по пунктирной линии. Джесси и Мэг не показаны). $Б_3$ — четвертое положение Смита перед уходом в глубину, в кабинет. Г—камера. Стрелка обозначает ее направление.

Почти аналогично построена сцена прихода Вильямса и Мэг к Смиту и сцена их ухода

Еще один пример глубинного построения мизансцены с движением камеры. Сцена прощания Джесси и Смита. Смит и Джесси стоят в дверях дома, опершись о косяки, друг против друга. Сквозь сплошную стеклянную стену видна внутренность дома. Крупность, примерно, по колено. Идут начальные, мало значащие фразы. Затем раздается гудок машины. Джесси бросается к Смиту и прижимается к нему. Это такси. Джесси объявляет Смиту, что уходит от него. Из глубины дома появляется шофер такси. Смит резко поворачивается и идет вперед, на аппарат, как бы не желая иметь дело ни с шофером, ни с Джесси, а, может быть, и для того, чтобы скрыть свое волнение. Аппарат быстро отъезжает перед Смитом, открывая самый общий план стеклянной стены дома. Смит стоит в передней части кадра, повернувшись к Джесси спиной. «Закурим!» — говорит он и, не глядя на Джесси, протягивает коробку сигарет. Джесси подходит из глубины. В продолжении всей остальной сцены Смит все так же неподвижно стоит на переднем плане, не глядя на Джесси. Джесси то подходит к нему из глубины, то уходит обратно в глубину. Она мечется в глубинной части сцены. Неподвижность Смита и непрерывные переходы Джесси подчеркивают их душевное состояние. К концу сцены, после прощального поцелуя, Джесси уходит в глубину, все в ту же дверь, и там, нагнувшись, поднимает свое упавшее пальто. Ей кажется, что Смит что-то сказал. — «Что ты сказал?» — говорит она, выпрямляясь, в тревожном ожидании.

Аппарат стремительно наезжает на нее до поясной крупности, минуя при этом Смита. Тревожный взгляд Джесси постепенно потухает и зритель понимает, что Смит ничего не сказал и даже, повидимому, не повернулся к ней. Джесси уходит в глубину дома.

В середину этой сцены пришлось врезать два крупных плана. Я, к сожалению, не нашел возможным ни стронуть Смита с места, ни найти другой ход для выделения необходимых мне двух мест. Мелкие наезды камеры разбили бы сцену еще больше, чем монтажные врезки. Как видите, здесь принцип до конца выдержан не был.

Я счел своим долгом поделиться опытом глубинного построения мизансцен с переменой крупностей, потому что мне лично этот опыт силью облегчил задачу перевода в кинематографический план необычайно длинных разговорных сцен, обусловленных содержанием «Русского вопроса».

Необходимо добавить, что огромную роль в поисках этого рода мизансцен сыграл Б. И. Волчек со своим упорным стремлением к стереоскопическому построению кадра, обогащающему выразительные возможности.

Поиски этого рода мизансцен мы начали еще в ленинских картинах. Специфический монтажный эффект смены крупностей я обнаружил в «Ленине в 1918 году», в первой сцене между Лениным и Горьким. Однако применение глубинных мизансцен требует большой гибкости и изобретательности, и я внедрял их в картины осторожно и постепенно, во все возрастающем масштабе. До самого последнего времени мне не всегда удается выдержать этот принцип до конца, даже в пределах одной большой сцены. Я, однако, заметил, что в тех случаях, когда по тем или иным причинам мне приходилось отступать от этого принципа, я сбивался на шаблонное построение сцены и достигал значительно меньшей выразительности.

Глубинная мизансцена с переменой крупностей в какой-то мере заменяет эффект монтажа актерских сцен. Она обогащает действие на экране и делает эпизод более выразительным по сравнению с первоосновой разыгранной актерами сцены, видимой глазом. Глаз не обладает той способностью стереоскопического видения, какой обладает объектив. Выделение актера на крупный план, когда он делает вперед всего два-три шага, на глаз малоощутительно, между тем, снятое камерой, это движение при правильном построении кадра дает эффект огромной силы. Зато передвижения в глубине камера часто ослабляет.

Есть, однако, ряд необходимых условий удачи глубинной мизансцены. Первое — все передвижения актеров должны быть не только психологически оправданы, но, мало того, в них должно быть еще учтено дополнительное усиление или ослабление движения, которое дает камера. Второе — передвижения должны быть смелыми, резкими, выходы вперед нужно доводить до большой крупности. Третье — кадр должен строиться максимально плотно. Общепринятые сейчас разжиженные композиции с большим количеством не работающего пространства — совершенно непригодны для такого рода мизансцен, так как они ослабляют эффект движения.

Само собой разумеется, что помимо статичной камеры, наездов и отъездов, можно строить мизансцены переменной крупности на поперечном движении камеры, в специально рассчитанной для этого декорации.

По существу говоря, мизансцена переменной крупности — это соединение нескольких кадров в одном, причем ее всегда можно разбить при анализе на ряд планов. Все дело только в том, как эти планы между собой соединить. Поэтому для себя я подчас называл эти мизансцены «монтажными». При подготовке их я пользовался элементами возможного и привычного монтажного построения сцены.

Я не считаю описанные выше мизансцены панацеей от всех трудностей звукового кино. Но в них, как мне кажется, начинает прощупываться специфическая сила кинематографа на самом трудном участке — в актерской разговорной сцене.

АКТЕР И ОПЕРАТОР В ФИЛЬМЕ

А. ГОЛОВНЯ

Своей работой над лучшими фильмами 1947 и 48 годов наши операторы внесли много ценного в развитие изобразительной культуры киноискусства. Творчество операторов В. Павлова («Сказание о земле Сибирской»), М. Кириллова («Третий удар»), С. Урусевского («Сельская учительница») было направлено на создание образов советских людей. А. Москвин, работая над «Пироговым», создал замечательный портрет одного из лучших представителей русской науки, Б. Волчек в фильме «Русский вопрос» решил сложную задачу правдивого художественного показа людей послевоенной Америки.

Но несмотря на эти несомненные успехи, следует признать, что мы только ищем пути для правильного решения задачи создания экранного образа в фильме. Известно, что среди кинематографистов нет еще ясного и единого понимания значения изобразительной формы. Поэтому нет и цельности изобразительного образа, хотя часто есть цельность актерского образа; поэтому есть много запечатленных на пленке ролей, но мало образов, решенных со всей полнотой кинематографической выразительности.

Режиссеры относятся к изображению актера на экране по-разному. Одни «мыслят» кадрами и метрами пленки, другие исходят от сюжета и актеров. Очевидно, что современный режиссер должен учитывать все компоненты фильма. Между тем для первых — кадр имеет ряд дополнительных к сюжетному содержанию качеств: длина куска, ритм, темп, характер изображения и композиции. Для вторых — все эти элементы или вообще не имеют значения, или существуют как второстепенные. Фильмы этих режиссеров монтируются по сюжету любым монтажером.

Из разного понимания роли и значения изобразительного решения фильма вытекает и принципиальная разница в работе над изображением актера (да и вообще всего снимаемого).

Одни режиссеры стремятся использовать все выразительные средства, вытекающие из техники и природы кинематографа. Для них очень важен вопрос к а к показать действие, происходящее перед киноаппаратом. Другие рассматривают всю специфику кинематографа, как необходимую служебную технику, призванную осуществить показ на экране сюжета и актера. Для таких режиссеров важно только ч т о показать.

Изображение, построенное в сочетании элементов драматургических, изобразительно-живописных и прочих, синтезируется в понятие «кадр». Из кадров, понимаемых именно в этом качестве, и слагается фильм.

В этом случае задача, стоящая перед оператором, осложняется, ибо способ изображения рассматривается не только как показ (фотография) актера, но как совокупность художественно-выразительных средств, где и актер и форма его изобразительного показа (ракурс, свет) должны выступать в художественном единстве.

Конечно кинофильм может включать в себя или всю сумму художественных средств, или только часть их. Если рассуждать абстрактно, фильм может существовать без музыки; он может существовать и без художественно-живописного решения, без выразительной игры актеров. Но совершенно очевидно, что чем богаче примененные выразительные средства, тем выше художественный уровень фильма, тем значительней его впечатляющая сила.

В практике создания фильмов мы убедились, что актеры, снимаясь в кино, очень часто не видят и не чувствуют разницы между игрой на сцене и игрой перед киноаппаратом. Не все актеры приучились мыслить себя на экране, не все изучают выразительность экрана, понимают значение изобразительной формы.

Не каждый актер интересуется, почему его снимают то крупным планом, то на общем, то в профиль, то в фас. Мало кого из актеров волнуют вопросы фона, среды, обстановки и тем более монтажа. Но если актер хочет ясно представлять себе не только себя в образе, но и образ в фильме, то он должен понимать природу кинематографических выразительных средств, знать и чувствовать среду, фон, монтаж. Вот это и будет экранный образ, который создается актером, режиссером и оператором.

Мы, операторы, еще не всегда и далеко не во всех кадрах фильма можем создать единый по изобразительному решению образ актера на экране, если мы одиноки в своих исканиях. Актеры охотно отдают себя в распоряжение оператора, но они не всегда ощущают связь своего изображения с фоном, возможности мимической игры при определенном освещении, забывают о принципах монтажа. А ведь работа оператора над экранным образом актера сложна и многообразна. Кадр — это не только изображение актера. В кадре есть еще фон, причем не статичный, а живой и действенный, который должен не только показать зрителю среду и обстановку, но и подчеркнуть состояние и переживания актера, объяснить их. Создать изобразительный образ — это значит добиться единства актера и обстановки, единства не только изобразительного (по цвету или световому рисунку), но и драматургического.

Одновременно оператор должен продумать, как нарисовать светом пластические формы актера, как осветить его лицо и фигуру, как передать его мимику, как решить объем. Эта работа над техникой изображения сложна потому, что форму нужно «рисовать светом», и рисовать в движении и непрестанных изменениях, все время с учетом выразительных возможностей данного исполнителя, которые даже у луч-

ших актеров не одинаковы при различных ракурсах или различном освещении.

Сочетание фигуры с фоном не только «живописное», но и драматургическое является, собственно говоря, основой композиции кадра. Следует помнить, что композиция одного кадра это только организация одного из элементов монтажной композиции кинофильма, который должен быть решен в единой стилистической манере.

В фильме «Пирогов» после напряженной сцены операции следует эпизод Пирогова у постели старого солдата. Это эпизод высокого драматургического накала. Два человека, думающих и чувствующих поразному, два лица совершенно различных по своим чертам и по форме. И изобразительное решение найдено А. Москвиным для каждого лица в отдельности, в соответствии с пластикой и выразительными возможностями актера. Композиция завершена тональным решением фона — пустой барак, очень низкий и глубокий, мелькнувшая в отдалении темная фигура. Все подано в серых, неярких тонах.

В фильме «Сельская учительница» Варенька проводит первый урок в пустой школе. Только робкие лучи солнца пробиваются сквозь узкие оконца школы-избы, но они заполнили пустые скамьи, заиграли на большом пустом столе, эти живые лучи света заполняют жизнью и надеждой всю избу, они вместе с актером «играют» веру в то, что эта комната, эта школа не будет пустой, что сюда придут дети. Разве можно понять смысл и почувствовать настроение этих кадров вне единства актера и фона, вне единства средств изобразительной и актерской выразительности, направленных к единой цели: решить драматургическую задачу.

Оператор никогда не мыслит кадр в статике линий и пятен, не думает о завершении сюжета в одной композиции. Так же, как драматургически развиваются образы фильма, развивается и операторская трактовка изобразительной формы.

Кинематограф — это сложный синтез драматического искусства с изобразительным. Образ в кинематографе раскрывается в развитии, в движении, он создается на основе драматургической задачи, данной сценаристом, в синтезе творчества актера, режиссера и оператора.

Среди этих авторов кинематографического образа положение оператора самое невыгодное, потому что его работа не выражена предметно. Фильм не картина, его не повесишь на стену, не вклеишь в книгу. Наглядная иллюстрация операторской работы совершенно невозможна. Фотографии или увеличения с кадров не только не дают представления об изобразительной композиции, созданной оператором, но даже искажают ее, ибо статика фотографии противоречит динамике кино.

Но мы, операторы, знаем, что в сознании зрителя образ актера, образ героя отложится в том облике, в той изобразительной форме, которую мы нашли. Зритель, уходя из кинотеатра, уносит образ, слова, характер, жест и мимику актера в сочетании с конкретной обстановкой и изобразительной формой кадров. И актер, который не видит себя в кадре, который не ощущает образ в монтаже и во всей его связи со средой, обстановкой и действием фильма, — теряет половину своих выразительных возможностей.

Для того, чтобы можно было яснее представить себе связь актера и изобразительности, напомню одну сцену из фильма «Адмирал Нахимов». Напомню ее еще и потому, что образ, создаваемый актером А. Диким, прекрасно владеющим искусством перевоплощения, при условии правильно найденного изобразительного решения, на экране становится особенно правдивым и убедительным.

Снималась сцена бури, которая заканчивалась крупным планом Нахимова на реплике матроса Кошки, обратившегося к юнге: «Ты вон на кого смотри... это море перед ним трепещет». А. Дикий говорил, что играть повелителя моря нельзя, это не играется. Но решение этой драматургической задачи пришло при помощи синтеза примененных выразительных средств: актерских, режиссерских и изобразительных.

И основное, конечно, не в фотографии. То, что мы привыкли называть фотографией в кинематографе, это только результат работы оператора. Нас интересует изобразительный замысел и его реализация. Безразлично, применил я дым или светофильтры для того, чтобы сделать небо сумрачным, лил воду из опрокидывающихся баков или из шлангов, светил дигами или солнцем, — важно то, что оператор создал обстановку, в которой игра актеров зазвучала правдиво, слилась с фоном, со средой, и был создан яркий образ героического флотоводца Нахимова, победившего ноябрьский шторм. Актер создал образ, оператор подал его на экране во всей выразительности синтеза актерских и изобразительных возможностей.

Кинематографический образ очень сложен, в его создании актеру принадлежит первостепенная роль. Зритель уносит образ Нахимова, созданный А. Диким, его голос, его жест, его мимику, но облик адмирала среди бури, облик адмирала в синопском бою зритель уносит таким, каким его создали вместе актер, драматург, режиссер и оператор.

Идейно-художественные качества будущего фильма во многом зависят от правильно поставленного подготовительного периода, включающего в себя и репетиции сцен и эпизодов. Но репетиция на сцене, как правило, влечет за собой и требования чисто театральные. Здесь нет крупного плана, ракурса, монтажа и света, но эти специфические особенности кинематографа не могут и не должны быть забыты. Репетиции на сцене очень нужны, но их должна сопровождать кинематографическая монтажная разработка. Одновременно с репетициями на сцене, актера нужно подготавливать и для экрана. Режиссер должен видеть актера на экране, а не на сцене, так же как и актеру необходимо в процессе работы над образом проверить себя на экране.

Здесь сразу же возникает вопрос о принципиально правильном понимании кинематографической задачи: дело не в том, что оператор должен «зафиксировать» актера во время его игры на сцене, дело в том, что вся и г р а должна быть построена для экрана, ибо ни в каком другом качестве киноактер для кинозрителя не существует.

Опыт показал, что основная и самая полная форма подготовки фильма — «репетиция-спектакль» — дает возможность, в первую очередь, сделать заключение о тексте, о его литературных качествах, в известной мере, о драматургической композиции будущего фильма и об общем рисунке роли, сделанном актером. Пример «спектакля-репетиции» «Молодой гвардии» С. Герасимова показывает, что, во-первых, на сцене может быть поставлена только часть эпизодов фильма. И, во-вторых, спектакль не дает и не может дать достаточного представления о мимической игре и, конечно, об экранной выразительности актера, ибо сама природа спектакля заставляет актера искать сценическую, а не экранную форму решения задачи.

Все это, не умаляя первостепенного значения «репетиции-спектакля», заставляет нас думать, что этим не может быть ограничена актерская подготовка фильма.

Совершенно закономерно возникает вопрос об э к р а н н о й подготовке. Ведь задачей режиссера, актера и оператора является создание в фильме «экранного образа», который слагается как из непосредственной игры актера, так и из композиции всех выразительных элементов фильма: музыкальных, изобразительных, организованных в ритме монтажа картины. Оператор работает

над лицом и фигурой актера, над обстановкой (интерьер, натура), в которой актер действует, то есть оператор работает над оптическими элементами экранного образа.

Создание внешнего облика героя начинается с грима и костюма. Но, к сожалению, некоторые думают, что на этом она и заканчивается. Оцененный на-глаз грим не всегда дает представление об актере на экране. Грим—это обычно только начало; свет — это рисунок. Завершение находится в композиции кадра, где все элементы приведены в художественное единство.

Для того, чтобы найти окончательный экранный образ актера для всех многообразных сцен и кадров фильма, оператор должен делать эскизы, причем делать их предварительно, то есть тогда, когда фильм находится в подготовительном периоде. Операторские эскизы — это пробы. На них ищется свет, цвет, тон, форма, грим, костюм, фон. Считая эту работу технической, можно впасть в большую ошибку. Как раз эта работа является наиболее творчески напряженной.

Пробы нужны актеру и режиссеру еще больше, чем оператору. У некоторых режиссеров уже вошло в правило заставлять актера играть вслепую, очень редко показывая ему снятое. Часто бывает, что поиски образа, создаваемого для экрана, идут любыми путями, кроме прямого—на экране. Мне кажется, что это неправильная практика. Показ кадров текущей съемки помогает актеру, дает возможность исправить ошибки.

Процесс подготовки фильма, как по технике его организации, так и по методике, должен включать в себя и весьма существенный процесс присков актерского образа на экране. Мне кажется, что актер значительно быстрей и проще найдет и форму и внутреннее соедержание образа, проверяя свою работу на экране, где ясно видно, что удается и что не выходит. Экран со всеми его специфическими особенностями обеспечит лучшие возможности для перевоплощения актера.

Придавая большое значение операторским эскизам-пробам, необходимо вместе с режиссером и актером добиваться в них полного завершения поисков экранного образа актера. Актер должен работать над созданием образа вместе с режиссером, оператором, художником и гримером. Активное участие актера в выборе грима, света, костюма, фона имеет первостепенное значение. В театре актер часто сам ищет свой грим, но в кино он этого не делает, боясь более сложной техники. Эта сложность техники часто содействует самоустранению актера от подготовки себя к роли, от действительного участия в создании образа.

Тенденция превращать актера в «объект» сохранилась еще со времен господства «типажной» практики. Сейчас диктатура режиссера порой становится помехой широкому раскрытию актерских дарований. Нельзя считать, что только репетиции и работа перед аппаратом на съемке исчерпывают все возможности работы актера над образом. Актер должен быть не только объектом композиции, но и ее соавтором. Не меньше оператора и режиссера он должен думать и об обстановке, и о фоне, и о свете, и о ракурсе.

Оператор очень заинтересован в лучшей выразительности актерского образа в фильме. Мне кажется, что помимо предлагаемых мной проб-эскизов, абсолютно необходимых для актера и оператора, следует очень серьезно подумать об участии ведущего актера в разработке режиссерского сценария, ибо только тогда актер сможет творчески полноценно трактовать образ, а не получать его из вторых рук. Известно, что актеры, готовясь к съемке, учат текст, ищут лучшую форму его произношения, отрабатывают интонации и паузы, но делают все это без учета того, будет ли этот текст произнесен на крупном или на общем плане. Актеры работают над жестом, репетируют мизансцены, но почти всегда это — движения в пространстве декорации, а не движения в пространстве кадра. А над монтажом создаваемого образа актеры совершенно не работают.

Актер должен начинать сниматься только тогда, когда режиссеру, оператору и, самое главное, самому актеру ясен его образ на экране, ясен и внешний облик (грим, костюм, свет) и возможность игры именно в этом внешнем облике.

Оператору неинтересно работать с актером, покорно подчиняющимся кинематографической «специфике». Киноактер должен быть автором своего образа, должен знать себя на экране, должен вместе с оператором и режиссером создавать экранный образ. Операторы любят и уважают советских актеров и своими лучшими работами показали, что они во многом могут помочь актерам в создании образов, которые полюбит советский зритель, требующий от произведений киноискусства высокой кинематографической культуры. А неотъемлемым элементом этой культуры является правильное и наиболее полное изобразительное решение экранного образа человека.

НОВЫЕ КНИГИ

ГОСКИНОИЗДАТ

И. Большаков. Советское киноискусство в 1947 году. Стенограмма публичной лекции, прочитанной 24 марта 1948 г. в Большой аудитории Политехнического музея в Москве. Стр. 42. Тираж 5000. Цена 1 руб. 50 коп.

Н. А. Лебедев. Очерк истории кино СССР. 1. Немое кино. Стр. 304. Тираж 5000. Цена 42 руб. 50 коп.

Сергей Юткевич. Человек на экране. Четыре беседы о киноискусстве. Дневник режиссера. Стр. 280. Тираж 5000. Цена 25 руб.

М. Н. Алейников. Пути советского кино и МХАТ. Стр. 192. Тираж 5000. Цена 15 руб.

В. Смирнов. Документальные фильмы о Великой Отечественной войне. Стр. 280. Тираж 7000. Цена 16 руб.

В. Ждан. Военный фильм в годы Великой Отечественной войны. Стр. 112. Тираж 3000. Цена 7 руб. 50 коп.

БИБЛИОТЕКА СОВЕТСКОГО КИНОЗРИТЕЛЯ

З. Григорьев. Научно-просветительные фильмы. Стр. 84. Тираж 20000. Цена 2 руб. 50 коп.

В. Ждан. Великая Отечественная война в художественных фильмах. Стр. 112. Тираж 12000. Цена 3 руб.

БИБЛИОТЕКА КИНОДРАМАТУРГА

Александр Довженко. Жизнь в цвету. Киносценарий. Стр. 184. Тираж 10000. Цена 4 руб. 50 коп.

М. Смирнова. Воспитание чувств. Киносценарий. Стр. 128. Тираж 10000. Цена 3 руб. 50 коп.

Е. Помещиков, Н. Рожков. Сказание о земле Сибирской. Киносценарий. Стр. 196. Тираж 10000. Цена 6 руб.

Алексей Спешнев, Виктор Шкловский. Навои. Киносценарий. Стр. 124. Тираж 10000. Цена 3 руб.

М. Блейман, К. Исаев, М. Маклярский. Подвиг разведчика. Киносценарий Стр. 132. Тираж 10000. Цена 3 руб.

Е. Шварц. Первоклассница. Киносценарий. Стр. 40. Тираж 12000. Цена 4 руб.

РОЛЬ ПЕДАГОГА В СОЗДАНИИ УЧЕБНОГО ФИЛЬМА

(ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ)

Учебные кинофильмы призваны оказать большую помощь учителю в деле воспитания подрастающего поколения. С каждым годом наши киностудии выпускают все больше и больше учебных фильмов на самые разнообразные темы. Между тем мы до сих пор не можем сказать, что проблема использования кино в качестве учебного пособия вполне разрешена.

До войны было выпущено много учебных фильмов, но в педагогическом отношении подавляющее большинство их настолько неудовлетворительно, что педагог, экономно расходующий учебное время, после предварительного просмотра фильма, отказывается его применять. Из 124 кинофильмов по географии комиссия Министерства просвещения РСФСР нашла возможным рекомендовать для школьного использования только... 6 фильмов (пять для начальной школы и только один — для средней). 18 фильмов эта комиссия постановила изъять, как совершенно негодные, а 100 фильмов допущены к использованию в школьной практике только при условии внесения в них ряда изменений, сокращений и дополнений, до того, как будут созданы новые фильмы на ту же тему.

Чем же объясняется такой большой процент брака в учебной кинематографии?

Нам кажется, что причины этого кроются в неправильной практике и заказчика — Министерства просвещения, и киностудий учебных фильмов. Главный недостаток в работе над учебными фильмами заключается в том, что они создаются без близкого участия педагогов, то есть людей, которые в дальнейшем должны их применять в своей повседневной педагогической практике. Все удачные в научно - педагогическом отношении фильмы созданы при близком участии соответствующих специалистов науки: биологические фильмы сделаны при участии профессора В. Н. Лебедева, «Нервная система» доктора Галкина — при участии профессора Кабанова и профессора Гинецинского, ряд короткометражных фильмов — при участии отдельных педагогов. Это и понятно, ведь учебный фильм обязан, прежде всего, содержать в себе те научные данные и достижения, которые должны быть в нем образно раскрыты средствами кино. Если учебный фильм этим требованиям не отвечает, то педагогическая ценность его ничтожна. Это общепризнанная истина и против нее никто принципиально не возражает, но на практике получается так, что педагоги-специалисты участвуют в создании учебных фильмов только формально.

Одновременно с заказом Главному управлению по производству научно-популярных и учебных фильмов передаются аннотации. Они пишутся педагогами-специалистами, но авторский, а затем и режиссерский сценарий обычно составляются без всякого учета их содержания. Это положение настолько укоренилось, что о представленной аннотации забывают не только главк и студия, но и сам заказчик, и при приеме фильмов на аннотации совершенно не ссылаются.

В вводных титрах многих фильмов рядом с фамилиями сценариста и режиссера мы часто видим фамилию консультанта-педагога, а иногда и почтенное имя ученого. Но роль консультанта сводится сейчас лишь к корректированию отдельных положений и кадров фильма, не включая в себя общей консультации по фильму с точки зрения композиционного построения и методически правильного расположения материала. В результате педагоги-специалисты только прикрывают своими именами педагогическую безграмотность.

Таким образом получается, что заказанные Министерством просвещения учебные фильмы не соответствуют своему назначению, а их эффективность сводится к нулю, несмотря на наличие официальных консультантов. Это положение в корне порочно. Необходимо сделать участие педагогов-специалистов в создании учебных фильмов более действенным, а аннотация должна стать ответственным, исходным документом будущего фильма.

Прежде всего следует установить, каким требованиям должна отвечать аннотация. В ней нужно не просто давать перечень тем, подлежащих освещению (как это имеет место сейчас), а предоставлять организованную тематику, т. е. указывать главные темы, необходимые для образного выявления основной идеи фильма, а также селекционно отобранные подтемы, предназначенные для освещения главных тем. Весь посторонний материал должен быть решительно отброшен. В аннотации следует коснуться методики построения фильма и, прежде всего, соотношения натуральных и мультипликационных кадров. Тут же должны быть указаны определенные специальные приемы съемки (цейтрафер, рапид и т. п.), если их надо применить для большей педагогической эффективности фильма.

На автора аннотации в дальнейшем целесообразно возложить обязанности консультанта и сделать его ответственным за педагогическую полноценность фильма. Зная это, автор аннотации должен будет серьезно продумать не только содержание, но и представить себе в общих чертах композиционное построение будущего фильма, что поможет ему при последующей консультации сценариста и режиссера. Это не исключает необходимости отдельных консультаций по частным вопросам у крупных специалистов и местных краеведческих работников, но поскольку за общую методическую грамотность ответственен педагог-консультант, он должен принимать активное участие во всем процессе создания учебного фильма — от аннотации до монтажа.

От сценариста учебного фильма надо требовать не только овладения основными научными материалами по данному вопросу, но и учета знаний и представлений соответствующего класса или группы учащихся. При работе над сценарием автор должен строго руководствоваться аннотацией.

Очень важное значение имеют консультации педагога и для режиссера. Это особенно обязательно, если у режиссера возникает желание изменить композиционное построение или внести серьезные изменения в содержание фильма. Известно, что необходимость таких изменений и отступлений от принятого сценарного плана очень часто возникает в процессе непосредственной работы над фильмом. Все серьезные исправления и отступления режиссер должен согласовывать с педагогом-консультантом. При этом условии за педагогическую полноценность учебного фильма будет отвечать консультант, а все творческие работники, во главе с сценаристом и режиссером, смогут сосредоточить свои усилия на образном воплощении творческого замысла.

При таком последовательном распределении функций педагоги будут вовлечены в непосредственную работу по созданию учебных фильмов. Кроме того, будут исключены те неожиданности, которые при современной практике случаются на последнем этапе работы, во время монтажа фильма, когда из-за неправильно понятой задачи вдруг возникает необходимость переснимать целые куски. В результате привлечения педагогов процент брака среди учебных фильмов значительно понизится, и школа получит в массе, а не в виде исключения, доброкачественные учебные фильмы. Это позволит также сократить затраты времени и средств на их производство, а следовательно, явится возможность увеличить их количество.

Ф. ЧЕМБУЛОВ, научный сотрудник Научно-исследовательского института методов обучения Академии педагогических наук.

ФИЛЬМЫ ВЫПУСКА 1948 ГОДА

МАРТ—АПРЕЛЬ

(по прокатным данным)*

художественные фильмы

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ

«Третий удар». Автор сценария А. Первенцев. Постановка И. Савченко. Главный оператор М. Кириллов. Операторы А. Калошин, А. Пишликов, Ю. Разумов. Главный художник М. Уманский. Художники Л. Шенгелии, Е. Юкельсон. Художники-гримеры А. Анджан, Л. Гороховский. Режиссер И. Шмарук. Комбинированные съемки бр. Никитченко и Б. Лернер. Музыка из произведений П. И. Чайковского. Звукооператоры Н. Мина, А. Бабий. Консультанты генерал-лейтенант К. Мальник, генерал-лейтенант М. Потапов, генерал-майор И. Шемионко, капитан 2 ранга П. Овчаров, полковник П. Рогалев. В главных ролях: А. Дикий, Н. Боголюбов, Ю. Шумский, В. Станицын, В. Головин, М. Романов, И. Переверзев, С. Блинников, В. Баталов, В. Наумов, М. Бернес, Н. Пишванов, Л. Файзиев, В. Петровский, С. Мартинсон, М. Астангов, П. Аржанов, А. Цинман, Ю. Лавров. В съемках фильма принимали участие войсковые подразделения Таврического военного округа и моряки Черноморского флота.

ЛЕНФИЛЬМ

«За тех, кто в море». По пьесе Б. Лавренева. Автор сценария М. Котов. Постановка А. Файнциммера. Режиссер С. Сиделев. Операторы М. Магид и Л. Сокольский. Художники Н. Суворов и Н. Спичкин. Композитор А. Спадавеккиа. Звукооператор А. Беккер. Консультанты контр-адмирал В. Чероков, капитан 3 ранга А. Бандарчук. В ролях: М. Жаров, А. Тришко, Д. Павлов, Г. Карнович-Валуа, С. Мышкова, Э. Лупенко, Д. Сагал, И. Любезнов, П. Шпрингфельд, Ю. Куровский. Директор картины Е. Хаютин.

СОЮЗДЕТФИЛЬМ

«Мальчик с окраины». По повести В. Кожевникова. Авторы сценария В. Кожевников и И. Прут. Постановка В. Журавлева. Оператор Ю. Фогельман. Режиссер И. Лукинский. Композитор С. Потоцкий. Художник А. Дихтяр. Звукооператоры Д. Белевич, В. Еремишев. В главных ролях: Е. Самойлов, С. Лукьянов, А. Васильева, Т. Окуневская, М. Маркова, Ю. Любимов, А. Зражевский, Н. Анненков, Б. Пославский, Н. Боголюбов. В детских ролях: Толя Ганичев, Саша Соколов, Игорь Горлов, Ирина Музурук. Директор картины Я. Звонков.

«Первоклассница». Автор сценария Е. Шварц. Постановка И. Фрэза. Оператор Г. Егиазаров. Художник Л. Блатова. Второй режиссер А. Зак. Композиторы Д. Кабалевский, М. Зив. Звукооператор В. Дмитриев. В главных ролях: Т. Макарова, К. Иванова, Т. Барышева. В детских ролях: Наташа Защипина, Мила Костыкова, Елена Таранова, Тамара Вихман. Игорь Ерошкин. Директор картины И. Блюмберг.

СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ

«Конек-Горбунок». По сказке П. Ершова. Авторы сценария Е. Помещиков и Н. Рожков. Обработка текста А. Суркова. Постановка И. Вано. Главный художник Л. Мильчин. Оператор Н. Воинов. Композитор В. Оранский. Звукооператор Н. Бажанов.

документальные фильмы

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Польша». Автор-режиссер Л. Варламов. Операторы В. Микоша, В. Цитрон, А. Семин. Текст В. Василевской. Редактор Ю. Смирнитский. В фильме использованы кадры польской и немецкой кинохроники. Фильм сделан совместно со студией «Фильм Польский».

«Концерт юных талантов». Режиссер М. Семенова. Главный оператор С. Семенов. Операторы Ю. Монгловский, В. Фроленко, Е. Ефимов.

«Островский». Автор сценария и дикторского текста Ю. Юзовский. Режиссер И. Венжер. Оператор О. Рейзман. Редактор Ю. Смирнитский.

«Зимняя спартакиада». Сценарный план и текст Е. Рябчикова. Режиссер Ф. Киселев. Главные операторы И. Беляков, В. Ешурин, С. Семенов. Операторы Н. Вихирев, Г. Захарова, А. Кричевский, Л. Котляренко, А. Крылов, Ю. Монгловский, В. Микоша, К. Писачко, И. Сокольникова, М. Силенко, М. Ошурков, В. Фроленко, А. Шафран, Д. Шоломович, Е. Яцун.

«Колхозная зима». Сценарный план и текст Л. Кудреватых. Автор-оператор Г. Бобров.

«На всеармейских конно-спортивных соревнованиях 1947 года». Автор-оператор М. Трояновский. Снимали операторы И. Беляков, А. Никифоров, Г. Гибер, М. Посельский, С. Киселев, М. Трояновский, Ю. Монгловский, З. Фельдман, А. Щекутьев.

Киножурналы.

«Новости дня» с № 13 по № 22.
«Пионерия» №№ 3, 4.
«Советский спорт» №№ 2, 3, 4.

научно-популярные фильмы

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ

«Остров морского котика» Сценарный план И. Винокурова, Ф. Флорич. Текст Б. Ласкина. Научный консультант профессор П. А. Мантейфель. Режиссеры-операторы А. и Е. Алексеевы.

«По Сахалину». Режиссеры-операторы А. и Е. Алексеевы. Текст Н. Шпиковского.

«Великая магистраль» Автор сценария Г. Черняк. Консультант генерал-директор пути и строительства 2 ранга Б. Левин. Режиссер М. Капчинский. Оператор К. Строд.

«Озеро Таймыр». Автор сценария Л. Барн. Режиссер В. Шредель. Оператор М. Беркович.

«Белое пятно ледника Сагран» Автор сценария и режиссер В. Шнейдеров. Оператор А. Зенякин.

«Из жизни клетки». Автор сценария и режиссер В. Лебедев. Оператор А. Свешников.

«Художник А. Г. Венецианов и его школа». Автор сценария Н. Машковцев. Режиссер и оператор Ю. Желябужский.

«Победители огня». Автор сценария и режиссер Б. Эпштейн. Оператор А. Филиппов.

Киножурнал **«Наука и техника»** №№ 3, 4.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ

«Аскания-Нова». Автор сценария и режиссер А. Кордюм. Оператор И. Лознев.

НОВОСИБИРСКАЯ СТУДИЯ

«Повесть о Донце». Авторы сценария В. Никифоров и Я. Задорожный. Режиссер Я. Задорожный. Оператор Е. Шлемин.

*) С включением фильмов, законченных производством в 1947 году, но выпущенных Главкинопрокатом на экран в марте—апреле 1948 года.

Редактор **Н. А. ЛЕБЕДЕВ.**

Редколлегия: **В. В. ГРАЧЕВ, Д. И. ЕРЕМИН, В. Н. ЖДАН, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ.**

А 05177 Сд. в пр. 15/IV—1948 г. Подп. к печ. 25/V—1948 г. Ф. 6. 60×92 1/8 д. Т. 4 000 п. л. Уч.-изд. 6 л. Зн. в п. л. 60 000.

Типография «Известий». Москва, Пушкинская пл., 5.

21 ИЮН 1948

Цена 10 руб.

5234